



# Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Notas para un cancionero basado en los nombres

Rafael Ernesto Costarelli  
Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Argentina

## RESUMEN:

El objetivo principal del trabajo es analizar el significado connotativo de los nombres propios en el contexto verbal de composiciones de la antigua lírica popular hispánica.

## ABSTRACT

The main objective of this paper is to analyze the connotative meaning of proper names, anthroponyms, in the old popular hispanic lyric.

---

## 1. Introducción

### *1.1. Los nombres propios: un problema de significación*

El objetivo principal del trabajo es analizar el significado connotativo de los nombres propios en el contexto verbal de composiciones de la lírica tradicional hispánica.

La mayoría de los nombres propios que aparecen en la lírica tradicional hispánica son bastante familiares a cualquier lector y no están vinculados con hechos históricos, es decir, no señalan personas que hayan tenido realidad física y pertenecen a la fantasía popular, aunque en algunos casos, rastreando sus circunstancias de origen, descubrimos su filiación con la hagiografía y el relato bíblico. A este tipo de nombres quedará restringido nuestro trabajo.

Un lector no familiarizado con los textos en cuestión o con la cultura popular y la lengua folclórica, solo podrá percibir estos nombres como signos desemantizados de carácter individualizador. He aquí el problema de significación del cual partimos.

Creemos que estos nombres responden a un idioma folclórico antroponímico basado en mecanismos propios de la etimología poética y la etimología popular en que la nominación funciona como una definición. Suponemos que el desciframiento del significado de los nombres permitirá una intelección más profunda de las composiciones. En otras palabras, entendemos que existen motivaciones profundas que subyacen a la representación de la mayoría de los nombres propios en el universo referencial de la lírica tradicional que contribuyen a su significado poético.

Casi siempre los nombres propios en cuestión son claves fundamentales para entender una composición, ya que los hallazgos semánticos que se van desarrollando en el decurso del texto suelen ser derivaciones del significado del nombre. Muchas veces inclusive los mecanismos retóricos cohesionan los textos sobre la base de ese significado.

Al construir series de composiciones ordenadas alfabéticamente a base del nombre propio que se menciona en ellas, se descubre que las composiciones tienen muchos puntos de contacto generados a partir de modos de actuar comunes simbolizados en el nombre, lo que nos deja frente a atractivas galerías de «personillas» que se manifiestan, en general, pletóricas de comicidad.

En composiciones que despliegan diferentes contenidos típicos: el amor, las penas de amor..., las canciones de la antigua lírica tradicional hispánica presentan nombres propios pertenecientes a distintos dominios o contextos. Se mencionan: figuras bíblicas como Noé; figuras del santoral como san Cristóbal; figuras histórico legendarias como Guillén Peraza y Gómez Arias; y nombres vinculados con eventos folclóricos como las fiestas: san Juan, san Juan el Verde. Junto con estos nombres aparecen otros como: Antona, Beatriz, Catalina, Isabel, Juana, María, Marina, Teresa; Diego, Fernando, Gil, Jorge, Juan, Miguel, Pedro, Rodrigo... Este último grupo parece incluir nombres que podrían asumirse en el contexto cultural inmediato de cualquier lector y que, por tanto, podrían funcionar sin apuntar a una posible referencia primaria. Constituyen el tipo de nombres prevalente en la lírica tradicional hispánica sobre el que vamos a realizar el trabajo. A ese grupo vamos a sumar algunos nombres árabes, como Axa, Fátima y Marién muy vinculados con la cultura popular hispánica.

Los nombres que aparecen en las composiciones de la lírica tradicional podrían separarse en dos grupos a los efectos de delimitar el campo de trabajo: *a)* nombres que están sobredeterminados semánticamente por diferentes variables contextuales, contexto histórico y contexto literario, y que quedan fuera de este trabajo; *b)* nombres que parecen ser bastante familiares, percibidos por un lector moderno como signos desemantizados con una función individualizadora ordinaria; pero que tienen un significado connotativo, generado en procesos de motivación, que se tratará de identificar en el trabajo y cuyas circunstancias de origen remiten, a veces, a la hagiografía y al relato bíblico. Estos nombres, que aparecen como trampas para un lector de hoy, tenían un significado claro para el receptor tradicional, que sabía contextualizarlos en el conjunto de la cultura popular y entendía a qué se aludía cuando se los mencionaba.

Confiamos en que resulta aclaratorio y a la vez desafiante presentar el tema de la antroponimia en la lírica tradicional como un problema vinculado con la producción y comunicación del fenómeno. Las canciones se leen desgajadas del contexto en que se comunicaban y separadas de otros objetos culturales que contribuían a aclarar su sentido a partir de relaciones de coherencia cultural. La lírica tradicional, ahora reagrupada en distintas colecciones, ha convivido en cancioneros y colecciones de poesía con textos cultos que poco tenían que decir sobre ella.

Para referirse a los problemas que le deparó el estudio de la poesía tradicional, Sánchez Romeralo la comparó con una flor con espinas: «...la bella flor popular está erizada de espinas» (1969:11). Una de los problemas o espinas más interesantes a la hora de emprender su estudio es, según nuestro entender, la antroponimia.

## 1.2. Estado de la cuestión

En lo sucesivo presentaremos un esbozo histórico señalando algunos hitos en el tratamiento de la temática, para poder ubicar en ese horizonte general de preocupaciones sobre antroponimia folclórica el tema particular de la antroponimia «folclórica» en la lírica tradicional y mostrarlo como un asunto pendiente de un estudio completo. Trataremos, asimismo, de recuperar orientaciones que puedan ser aprovechadas en nuestro trabajo.

### 1.2.1. Observaciones sobre la antroponimia en fuentes de los siglos XVI y XVII

La *Philosophía vulgar* de Juan de Mal Lara es una colección de refranes glosados editada por primera vez en Sevilla en 1568 y se adscribe a las llamadas 'colecciones con comentarios'. Sus prolegómenos contienen la teoría normativa de uso del refrán más conocida de la época, que está traducida de los *Adagia* de Erasmo.

Los refranes que contienen nombres propios y las glosas que los explican resultan fundamentales para nuestro trabajo. Por lo tanto es necesario tener en cuenta cuáles son las ideas de Mal Lara sobre el lenguaje. El humanista español cree que las palabras son motivadas, creencia común en la época; por consiguiente no cree en la arbitrariedad del lenguaje. No cree en el valor simbólico de la *Biblia* y entiende, asimismo, que Adán puso nombre a la cosas. La glosa que realiza al refrán «Cada hombre tiene su nombre», le permite explicar su teoría de la nominación:

Siendo el hombre el señor de todas las cosas, que en este mundo se crían por voluntad divina, y así fue hecho a la postre de todas para que tuviesse qué decir suyo, y aviendo de ser muchos, fue menester que tuviesen una excelencia, que se llamasen por sus nombres, y nombres que declararassen el ser de cada uno. Porque aviendo puesto Adán sapientíssimo nombre a lo que no era de comparar con el hombre, y se lo puso (866 - 867) según la propiedad de cada uno, convenía más que los hombres anduviesen señalados de nombres que algo significasen (IX, 92, pp. 866-867)<sup>1</sup>.

1.- Todas las citas de la *Philosophía vulgar* remiten a la edición de Manuel Bernal Rodríguez (1996).

Siguiendo su teoría del nombre, Mal Lara es el primer paremiólogo en dar cuenta del significado motivado de los nombres propios usados en las paremias. Al glosar, por ejemplo, esta paremia sobre el egoísmo: «Lo mío, mío, lo de Juan mi hermano, suyo y mío» (VIII, 7, p.751), declara lo siguiente:

Y así era mal hermano éste, que se debía llamar Pedro, pues llama a su hermano Juan, que se apoderava de su hazienda diciendo: *Lo mío, mío*. «En cuanto toca a lo que tengo, esso no se hable en ello, porque todo es mío. Lo que tiene Juan, mi hermano buen alma, séase suyo, porque es razón, que él lo ganó y le cupo en parte, y mío, porque es hermano». Y así dizen de otra manera: «*Lo mío, mío, y lo tuyo de entrambos*». Esto es tan usado agora, que yo he dicho la letra, pongan otros la moralidad y exemplo dello (*loc. cit.*).

Quiere decir que el nombre *Juan* puede ser tomado por un sujeto pasivo, bueno o bobo, y el nombre *Pedro* por aprovechador y taimado.

En las glosas de Mal Lara vemos cómo se torna consciente la procedencia del material folclórico que recoge, pues el sevillano se da cuenta del fenómeno de transformación de cantares en refranes y viceversa. Al glosar esta paremia sobre el entretenimiento «La doncella, no la llaman, y viénese ella» (IV, 97, p. 451), anota minuciosamente su procedencia «cantar es para moças que están en edad de toda guarda...» (*loc. cit.*).

Las aportaciones de Mal Lara son significativas para nuestro trabajo: por un lado, señala que los nombres propios operan como definiciones para su portador; por otro, señala el estrecho parentesco entre el refranero y el cancionero, lo que habilita a concordar materiales de uno y otro dominio.

La información sobre los nombres propios que nos presenta Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) es fundamental para este trabajo, dadas las ideas que tiene su autor sobre el lenguaje.

Covarrubias, al igual que Mal Lara, no cree en el valor simbólico de la *Biblia* ni en la arbitrariedad del lenguaje; cree que las palabras son motivadas. Entiende que Adán puso el nombre a las cosas y que basta escudriñar en las palabras para encontrar el sentido de la realidad. Recordemos lo que señala al definir el vocablo *nombre*:

Si se hubieran conservado los nombres que Adán puso a las cosas, supiéramos sus esencias, sus calidades y propiedades; ya que esto no nos consta, es cierto que los nombres que ponemos a las cosas les vienen a cuadrar por alguna razón, como en el proceso deste trabajo se ha visto, de donde rastreamos sus etimologías (*s.v. nombre*, p. 1314 a)<sup>2</sup>.

En base a estas creencias sobre el lenguaje, Covarrubias trata de asignar casi siempre un significado especial a los nombres propios. Recordemos lo que dice sobre el nombre *Inés*: «Nombre de mujer, del nombre latino ‘agnes’; vale tanto como pura, casta y santa...» (*s.v. Inés*, p. 1096 a).

Sin embargo cuando trata de asignar significado a los nombres propios, cuyos portadores son personajes históricos conocidos, se encuentra con algunas contradicciones. Recordemos lo que dice del nombre *Aretino*, cuando le viene a la memoria la figura del célebre escritor: «Un varón de gran ingenio tomó el nombre de su patria y llamose Aretino que

2.- Todas las citas del *Tesoro*... remiten a la edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra (2006).

en griego vale virtuoso [...] no sé cuándo le pudo cuadrar, porque fue algo mordaz» (s.v. *Aretino*, p. 204 a).

Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627 desarrolla en las glosas de algunas paremias lo que podría considerarse una clave o glosario de un idioma folclórico antroponímico. Al glosar el siguiente refrán: «Al buen callar llaman Sancho; al bueno bueno, Sancho Martínez», apunta lo siguiente:

Es de advertir que algunos nombres los tiene recibidos y calificados el vulgo en buena o mala parte y sinificación, por alguna semejanza que tienen con otros, por los cuales se toman: Sancho, por Santo, sano y bueno; Martín, por firme y entero como Mártir; Beatriz, por buena y hermosa; Pedro, por taimado. Bellaco y matorero; Juan, por bonazo, bobo y descuidado; Marina, por malina y ruin; Rodrigo, por el que es porfiado y duro negando... (p. 54)<sup>3</sup>.

Al glosar frases proverbiales, también da explicaciones sobre antroponimia. Al indicar la frase proverbial «Es un Juan de Buen Alma», señala lo siguiente: «Dícese de un bonazo, flojo y descuidado» (p. 941).

La experiencia de Correas, adquirida a partir del contacto con un enorme caudal de material folclórico en el momento en que tenía plena vigencia, le permite reconocer la existencia de un idioma antroponímico. Sus observaciones resultaron ser una motivación fundamental para este trabajo, sobre todo una vez que nos percatamos de que su colección de refranes es uno de los grandes reservorios de la lírica tradicional hispánica y que lo que él tenía observado sobre la lengua folclórica lo compartían tanto el refranero como la lírica. Hemos comprobado, además, que sus observaciones son el punto de partida de muchos de los trabajos dedicados a examinar la antroponimia folclórica en la novela, en el teatro y en la lírica popular.

### 1.2.2. Estudios contemporáneos sobre antroponimia, cultura popular y literatura

En su monografía de 1880, José María Sbarbi señala que el estudio de los refranes podría reportar ventajas aplicadas a la lingüística y retoma una línea de reflexiones emparentada con la de Correas, en tanto explora posibilidades de significación generadas a partir del fonetismo de nombres propios usados en los refranes. Para Sbarbi la lengua castellana disfruta de particulares ventajas para la poesía que apuntan a deleitar con pasajes cuyo atractivo reside todo en los sonidos. Para el paremiólogo hay «...dichos familiares que [...] nada dicen en cuanto al pensamiento, si sólo respecto al oído» (1980: 32). Formula una lista de dichos, de la cual hemos tomado algunos ejemplos con la aclaración que les agrega Sbarbi entre paréntesis:

PASCASIO me llamo. (Entre estudiantes es pasar las vacaciones de Pascua en su casa.) [...] Es María LEOCADIA. (Es una loca.) Ir a la romería de San ALEJO. (Ir lejos.) Se llama FEATRIZ. (Por Beatriz. Es fea.) [...] Pertenece a la cofradía de San RÚSTICO, o de San URBANO. (Usar modales rústicos o urbanos.) [...] Ha mediado la tía SIMONA. (La simonía.)» (1980: 33-34).

3.- Todas la citas del *Vocabulario...* remiten a la edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maité Mir-Andreu (2000).

El acierto de Sbarbi está en presentar el tema por la vía de la reflexión sobre el lenguaje; aunque diste de precisar cuáles son los fenómenos que ejemplifica, sabe que guardan estrecha relación con el plano fónico, dicen mucho «al oído» y están vinculados con la lengua poética. Ha prestado especial atención a juegos verbales basados en la paronomasia.

En una monografía dedicada a lo villano en el teatro español del Siglo de Oro, publicada en francés en 1965 y traducida al español en 1985, Noël Salomon dedica un capítulo a los nombres y a la lengua. Para el hispanista los nombres en las obras teatrales permiten determinar el registro cómico o trágico. Constituyen además «...signos teatrales admitidos convencionalmente en el código que une al autor con el público...» (1985: 122). Los nombres tienen en el teatro un interés predestinante y desempeñan un valor fundamental en la acción. Solomon busca corroborar sus conjeturas acudiendo a las indicaciones que da Gonzalo Correas en el *Vocabulario...* sobre la antroponimia folclórica y a algunas definiciones de nombres propios que presenta Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*. Elabora, asimismo, un listado de nombres aldeanos con valor irónico o cómico que extrae de las obras de Lope de Vega. Incluye algunos de los siguientes nombres: Gil o Gila, Pascual o Pascuala, Antona, Blas, Benito, etc. El efecto connotador de los nombres queda consolidado para Solomon al unirse al uso de una lengua rústica:

Si bien resulta cierto que el nombre de los villanos cómicos de la comedia española es a menudo un rótulo teatral que les asigna por adelantado el lugar que tendrán en la acción, puede afirmarse todavía más que el lenguaje que se les confiere ritualmente los ata con fuerza a su papel (1985: 130).

El trabajo de Solomon, si bien está limitado al tema de los villanos en el teatro, ofrece algunas reflexiones fundamentales que pueden trasladarse al terreno de la lírica tradicional: los nombres propios, con raíces en el folclore, que se usaban en el teatro dependían de la costumbre ideológica de los autores y el público; tenían además un valor predestinante y una función fundamental en la semántica del texto.

A través de un libro insoslayable, dedicado a las raíces folclóricas cervantinas y publicado en 1976, Maurice Molho revela los motivos y dinámicas del folclore que operan en los mecanismos creadores de Cervantes. Molho vuelve a las reflexiones de Correas sobre la antroponimia y afirma: «Sancho Panza está todo en su nombre, que lo define y determina» (1976: 249). Presenta en el amplio marco de la tradición española las relaciones entre Juan tonto y María la lista, su mujer o madre, que puede parecer explícitamente nombrada o «en función»; da cuenta también de la relación antitética entre Juan tonto y Pedro bellaco. En este contexto de reflexiones advierte algo fundamental, propio de la dinámica folclórica, para evaluar el comportamiento de estos arquetipos o tipos: su reversibilidad, es decir, la posibilidad de que el listo se convierta en tonto y el tonto el listo. Señala, para esto, analogías con el juego infantil donde «...el ladrón se convierte en guardia (y el guardia en ladrón), el alumno en maestro y el caballo en caballero...» (1976: 269). Este mecanismo de reversibilidad opera también en la lírica tradicional, como veremos, no como mecanismo generador de contradicciones, sino como factor de dinamismo.

En 1977, en un breve artículo dedicado a la significación antropológica del nombre *Pedro*, José Manuel González y Fernández Valles analiza el uso del nombre para designar animales, plantas, accidentes geográficos, seres imaginarios y mitológicos. Observa que a

estas maneras de designar subyacen una tendencia antropomorfizante y la vulgarización de ciertos usos lingüísticos generados a partir de juegos en el plano fónico. Esboza en líneas generales lo que desarrollan estudios de las dos décadas siguientes. Destaca las connotaciones negativas que tiene el nombre *Pedro* en el folclore y trata de explicar por qué es un nombre bien asentado en la tradición folclórica, indicando como factor coadyuvante el hecho de que se trata de un nombre generalizado, algo que definitivamente no aclara nada en el panorama de la antroponimia.

Los trabajos de Ángel Iglesias Ovejero constituyen un hito importante en el tratamiento de nuestro tema y han dejado su huella en trabajos posteriores. En su estudio fundamental de 1981 sobre la eponimia en el español marginal y hablado, plantea que la fusión de signo y referente que supone nuestra problemática es un error semántico y una forma de pensamiento mítico de los que participan el poeta y el hombre de la calle. Decide llamar 'eponimia' al «intento de rastrear las motivaciones [...] que subyacen a la representación de los nombres en un universo referencial determinado» (1981: 298). Recordemos que la definición convencional de eponimia nos dice que es un nombre derivado de una persona, como 'América' de Américo Vespucio. Como derivados del concepto de eponimia, para Iglesias Ovejero, funcionan los de motivación y personificación. A estos conceptos acompaña toda una serie de nombres solos y de nombres con especificativos que le permiten ilustrar sus reflexiones. El estudio de Iglesias Ovejero permite identificar a partir del plano lingüístico los tipos especiales de nombres propios cuyo uso responde a la idea de base de correspondencia entre el nombre y el nombrado. Retomamos algunos de los conceptos de este trabajo para construir nuestro marco teórico metodológico.

El mismo autor da a conocer en 1982 un artículo sobre el santoral burlesco y la desacralización. Aplica la teoría elaborada en 1981 y muestra cómo la imaginería, las anécdotas, el fonetismo, la personificación y de antropomorfización, permiten degradar y vulgarizar las figuras de los santos, cuyos nombres serían signos identificadores de una clase y de una cultura dominantes. Desbrozado el camino, publica un nuevo artículo en 1984, sobre los nombres propios del refranero antiguo, centrado en figuras vulgarizadas del registro culto. En este trabajo analiza cómo se proverbializan, es decir, se folclorizan en el terreno paremiológico, nombres cultos del mundo grecolatino, de la biblia, etc. Promete para otra ocasión un estudio del nivel popular, algo que todavía no da a conocer y que podría ser revelador para el estudio de nuestra problemática, por el estrecho parentesco entre los temas. En el proceso de proverbialización descubre que casi todas las nominaciones cultas «devalúan su imagen confundida con la pura sonoridad verbal...» (1984: 89). Estos procesos de folclorización estarían emparentados con la incorporación de nombres propios cultos en la lírica tradicional.

En 1991 Margit Frenk da a conocer un trabajo sobre el significado del nombre *Pedro* en la antigua lírica popular. El texto aparece junto a una serie de estudios publicados para homenajear a Juan M. Lope Blanch. Se vuelve a publicar en 2006, después de que la autora ha podido consultar los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez y agregar algunos datos al texto original. Manejamos la última versión de este estudio. En los aspectos metodológicos, el estudio resulta un modelo a seguir. Margit Frenk parte de una hipótesis muy clara: «quizá en los refranes, cantares y cuentos folclóricos los nombres propios de los personajes nunca sean casuales ni arbitrarios...» (2006 c: 568). A esta hipótesis ge-

neral suma otra subsidiaria, que precisa su orientación, al proponer la polisemia de los antropónimos por estudiar:

La mayoría de los nombres propios que adquieren significación en determinado ámbito cultural no tienen un solo sentido, sino varios. En el refranero y en el cancionero españoles de los siglos XVI y XVII, que constituyen el ámbito de este trabajo, los nombres más corrientes van cambiando de significación, o, más bien, tienen a la vez varias significaciones, que pueden incluso contradecirse unas a otras (2006 c: 569).

El método seguido por Margit Frenk tiene un gran rendimiento: toma del refranero y del cancionero textos en los que aparece el nombre *Pedro*, establece concordancias, las analiza e induce los estereotipos semánticos que se asocian al nombre. El resultado de sus inferencias es de gran claridad y lo expone de manera esquemática antes de desglosar y analizar los casos, como para que el lector se oriente: «El nombre puede designar: 1) un hombre cualquiera, fulano; 2) una función social: a) criado, b) pastor, c) labrador; 3) una de varias maneras de ser y actuar» (2006 c: 570). Deduce de su trabajo que lo que se ha dicho sobre este lenguaje antropónimo, desde Correas hasta los estudiosos actuales, peca de limitado (2006c: 586). Concluye el trabajo lanzando un desafío a los interesados por esta temática, augurando buenos resultados para quien desee emprender un camino que demanda lecturas lentas y reiteradas para reconstruir un contexto cultural distante en el tiempo:

¡Qué no nos pasará a nosotros, que definitivamente no participamos ya en la cultura que cimentó aquellos refranes y cantares! ¡Cuántas veces no caminamos entre ellos a tientas! Lo importante, sin embargo, es que caminemos: la búsqueda, creo yo, merece la pena (2006 c: 587).

En 1992 Julio Caro Baroja da a conocer un trabajo sobre nombres propios imaginarios que expresan acción, situación o pensamiento. Retoma la idea de que muchas divinidades grecolatinas eran dioses de acción e indica que muchos nombres propios del castellano son personificaciones y símbolos de acción, y de modos de actuar o de pensar (1992: 360). Rastrea la explicación del uso de estas expresiones en *El sueño de la muerte* de Quevedo y en *Un paquete de cartas* (1888) de Luis Montoto. En todo observa un denominador común: el hecho de que una situación o carácter de lugar a la personificación o personalización (1992: 360). Presenta entonces varios ejemplos seleccionados por su tipicidad. El pensamiento tautológico se atribuye a Pero Grullo. Pedro de Urdemalas expresa en el apellido su carácter malévolo. Caro Baroja acude al *Vocabulario* de Correas para aclarar el sentido de los nombres, declarando: «Por cierto que esta obra es una mina valiosa para el estudio del tema que nos ocupa» (1992: 361). Se cierra el artículo con el análisis de ciertos procesos de personificación o personalización que permiten identificar a los integrantes de un grupo con su fundador, procesos que se contrastan con los que permiten a un personaje literario ser tomado como modelo, tal es el arquetipo de Don Juan. El trabajo de Caro Baroja es parcial en cuanto a sus resultados, pero atina al señalar la importancia de Correas y al generalizar categorías para clasificar los nombres propios, tal como lo expresa el título.

El trabajo Paloma Díaz-Mas, publicado en 1993, sobre los antropónimos en baladas sefarditas marroquíes resultó aclaratorio e inspirador del nuestro. Díaz-Mas plantea el uso de nombres propios como un problema de significación, indicando que los antro-

pónimos tienen un papel importante en las baladas, que no se limita a indicar cómo se llaman los personajes:

I sensed, too, that proper names (of both places and people) play a very special role in that ballad language, a role not limited to indicating where the action takes place or what the people are named, and that the presence of a given name in one version of a ballad could not be justified by mere 'archeological' survival of old forms (1993: 173).

La autora observa que en las baladas sefardíes cierta distorsión de nombres es en realidad una reinterpretación del nombre bajo la influencia de la etimología popular o de una búsqueda de nombres con significado (1993: 178). El trabajo concluye con dos interrogantes que resultan fundamentales, cuando los trasladamos a nuestra área temática: ¿hay personajes cuyos nombres definen sus rasgos?; ¿el hecho de que un personaje se llame *Bueso*, *Blanca niña* o *Alda* proporciona alguna información implícita al oyente sefardí? (1993: 181-182). Los dos interrogantes resultan ser una guía cuando los llevamos al campo de la antigua lírica popular hispánica.

En el 2000 aparece el estudio de José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo dedicado a las relaciones entre onomástica, literatura y folclore, que presenta la trayectoria folclórico-literaria del nombre *Juan*. Recoge apreciaciones iconográficas y evangélicas. Presenta el contraste con el nombre *Pedro*. Elabora una rica tipología de los *Juanes* que abarca nombres solos y nombres con especificativos, tanto para los *Juanes* que designan persona o personaje como para los que designan objetos u acciones, es decir, no personas. El trabajo aprovecha los fundamentos teóricos desarrollados por Ángel Iglesias Ovejero en sus tres artículos. Recoge en su estudio preliminar y en diversas notas el testimonio de la lírica tradicional y del refranero, lo que acerca el trabajo a los propósitos y problemas del nuestro.

Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz realizan una propuesta innovadora en su diccionario de personajes de Calderón de 2002. Se proponen, entre otras cosas, rastrear la base histórico folclórica que hay detrás de los personajes del dramaturgo barroco y señalan que los marca con nombres connotadores de su psicología. Indican que su estudio tiene un alcance cuantitativo o catalogador y uno cualitativo o connotador. Nuestro trabajo sigue esta última veta. Para los autores, los nombres remiten a ciertas clases sociales y a comportamientos; pueden tener, además, cierto papel actancial. Son tres aspectos del empleo de nombres que también pueden observarse en la lírica tradicional. Cuando es pertinente, las entradas sobre los personajes enuncian aspectos folclóricos o interpretativos. El resultado final del trabajo les permite a Huerta Calvo y a Urzáiz inducir ciertas regularidades y preferencias en el empleo y selección de los nombres. El teatro, como se ve, continúa valiéndose de la motivación formal y referencial en el empleo de los nombres propios como una forma de comunicación con el público, por eso consideramos a este diccionario un instrumento provechoso para nuestro trabajo.

Cuando ya teníamos iniciada la tarea de análisis de datos nos encontramos con el trabajo de Monserrat Ramírez Castañón, publicado en 2010 en un volumen que recoge las comunicaciones de un congreso de medievalistas. La autora analiza parcialmente la antroponimia femenina en la lírica tradicional hispánica. Parte de la misma fuente de inspiración de la cual parte nuestro trabajo: las observaciones del maestro Correas sobre los

antropónimos del refranero. Utiliza el mismo *corpus* de canciones que nosotros, es decir, el *Nuevo corpus de la antigua lírica tradicional hispánica*; pero solo toma los nombres que aparecen en las secciones primera y novena del *corpus*, donde se concentran las canciones de temática amorosa. Realiza algunas observaciones teóricas sobre la formación de los hipocorísticos. En lo que se podría considerar el cuerpo del trabajo solamente analiza las canciones en la que aparecen estos nombres: María y el hipocorístico Marica; Juana, Isabel, Catalina; Teresa, Dominga y los hipocorísticos Menga, Menguilla y Minguilla.

A nuestro entender el trabajo tiene una virtud fundamental, pues su autora reconoce que: «La antroponimia de los cantares, al igual que de los refranes y cuentos folclóricos, tiene cierto significado, no es casual ni arbitraria» (2010: 250). Sin embargo, a la hora de reconstruir el lenguaje antroponímico adolece de algunas inconsistencias teóricas, pues pierde de vista los procesos de motivación formal y referencial que subyacen a la construcción de la antroponimia popular y poética. No es casual, pues la bibliografía no menciona el artículo de Iglesias Ovejero de 1981 en el cual se definen y ejemplifican los procesos de motivación. El hecho de haber tratado de fijar la significación de unos pocos nombres hace que la asignación de significados sea poco estable y demasiado general, ya que al carecer del material empírico suficiente ha pasado por alto un proceso de contraste de significados y de asignación diferencial de los mismos. Por ejemplo, al hablar del nombre *María* dice lo siguiente: «*María* es el nombre de cualquier mujer, es sólo un nombre que sirve para referirse a una mujer de tantas» (2010: 254). Y al hablar del nombre *Juana* le atribuye el mismo significado: «El nombre *Juana* tiene un uso similar al de *María*, es el de cualquier mujer, pues también es uno de los más comunes» (2010: 257). Tendremos la oportunidad de comprobar que la construcción simbólica del significado de estos dos nombres es diferente.

El trabajo de Ramírez Castañón está elaborado exclusivamente desde una perspectiva literaria aplicable a la literatura oficial. Por eso no incluye valoraciones que recuperen el trasfondo de procesos de folclorización que permite pensar a los textos como objetos culturales con funciones específicas en una determinada comunidad; por ejemplo, al analizar una canción de contenido procaz, en particular una en que aparece el nombre *Teresa*, indica que el nombre podría ser sinónimo de prostituta, porque el texto presenta una serie de imágenes grotescas vinculadas con lo material-corporal bajo: «En la lírica que estudiamos, *Teresa* es nombre de prostituta; ya que siempre aparece en las canciones obscenas, en todas hay lascivia y avidez sexual masculina» (2010: 259-260). No da indicios de reconocer en el texto una veta cómica, típica de la visión carnavalesca del mundo, con una función folclórica desrepresiva.

Observamos en todo el recorrido que se parte de observaciones parciales orientadas a explicar la significación especial de algunos nombres propios a través de los sonidos y que recién en el siglo XX se sistematiza en perspectiva lingüística una explicación sobre el empleo motivado de los nombres propios en el habla popular. Esta explicación trasciende la idea del «parecido» significativo y abarca un universo más amplio de fenómenos. La consolidación de la perspectiva lingüística ha dado lugar a un par de artículos y diccionarios en los que solo de manera ocasional se explican los materiales de la lírica tradicional. Vemos también, por otra parte, que el estudio de los nombres en la obra literaria de Cervantes y de Calderón ha permitido un examen desde un punto de vista cualitativo.

Creemos que con el auxilio de los fundamentos teóricos de la lingüística aplicada a objetos folclóricos se podrá emprender el estudio de la antroponimia en la lírica tradicional, profundizar el examen de su función connotadora en el plano literario y arribar a conclusiones originales en un terreno prácticamente no explorado.

### 1.3. Marco teórico metodológico y operaciones

Hemos señalado que lo que interesa sobre todo a la perspectiva literaria es el estudio cualitativo o connotador de los nombres. Proponemos entonces una «semiótica» del nombre propio para la lírica tradicional, considerando que muchos de los nombres empleados en ella son símbolos de virtudes o defectos físicos o morales, además de dar información sobre clases sociales o tipos de comportamiento, es decir, que la nominación se presenta como un proceso de determinación que funciona como una definición (Iglesias Ovejero, 1981: 299). Creemos, además, que los nombres propios cumplen en la lírica tradicional una función indicial, tal como la presenta Diego Catalán para los motivos del romancero:

...la función narrativa de cualquiera de estos motivos puede, a veces, ir acompañada de una función indicial, esto es, esos mismos motivos pueden establecer, a la vez, una comunicación directa entre el narrador y el oyente al margen de los personajes (1998: 174-175).

En otras palabras, los nombres propios usados en la lírica tradicional, sobre todo los de uso folclórico, le permiten al lector u oyente orientar la interpretación del sentido del texto y lograr lo que Diego Catalán denomina «lectura totalizadora»: «...tan pronto como descubrimos el significado oculto tras el símbolo, esos detalles contribuyen poderosamente a la lectura totalizadora...» (1998: 178).

Para precisar el marco analítico debemos acudir también a conceptos de la lingüística, en particular a las categorías que se usan para explicar el uso de nombres propios en el español marginal y hablado. En este terreno es fundamental el concepto de 'motivación' que podemos subdividir en: *a*) 'motivación formal': desde esta perspectiva los nombres contienen un reflejo del nombrado, su capacidad de imitar o de reflejar está «...en el poder expresivo del significante o el significado de otro signo semejante en la forma» (Iglesias Ovejero, 1981: 299); *b*) 'motivación referencial': se genera a partir del relato o de la serie de relatos donde el nombre propio adquiere y delimita su representación; la construcción simbólica del nombre propio se realiza en el contexto verbal de esos relatos donde queda definido «contextualmente». Estos relatos suelen ser anécdotas, mitos etiológicos, cuentos, leyendas, relatos hagiográficos, etc. Los suele ilustrar una imaginería cuyos personajes se reconocen por actitudes, gestos y atributos que formalizan su función. La representación plástica coadyuva al proceso motivacional del nombre en el relato y permite derivar hacia ciertas personificaciones. Es necesario tener en cuenta que los refranes, que son narrativos en número muy considerable, suelen transmitir muchas veces los relatos de los que hablamos.

Los procesos de motivación formal y de motivación referencial en muchos casos son complementarios. Nos encontramos así con nombres cuyas connotaciones dependen tanto del simbolismo evocador de su significante como del relato o de la serie de relatos que permiten construir el significado del nombre como la imagen de un modelo referencial.

El concepto de motivación subsume y vertebrata otros con que se auxilia para construir el marco teórico de la eponimia; por ejemplo: arquetipización, antonomasia, hipercaracterización y personificación. Por 'arquetipización' se entiende lo siguiente: «La atribución preferente y exclusiva a un referente hace de éste el sujeto ideal. Su nombre representa el arquetipo, modelo o dechado de todos los que participan de aquella atribución» (Iglesias Ovejero, 1981: 302); por ejemplo: *Cid* = «valiente»; *Midas* = «avaro». Directamente relacionado está el concepto de 'antonomasia' o sinécdoque que se comete al poner el nombre apelativo por el propio o el propio por el apelativo; en tal caso: «Cualquier atribución de carácter descriptivo, potenciada por el artículo, se convierte en relación de identidad intercambiable con el nombre propio. Así se forman los sobrenombres» (Iglesias Ovejero, 1981: 302); por ejemplo: «el filósofo» para referirse a Aristóteles; «el legislador» para referirse a Solón. Por 'hipercaracterización' se entiende un uso paródico de la onomástica oficial en el cual el tipo hipercaracterizado se forma con un nombre que señala al individuo y un sobrenombre o apellido que indica una atribución adicional; por ejemplo: *Diego Mazorca* = «el gordo»; *Maribobales* = «el idiota». Por 'personificación' se entiende, en este contexto, la atribución de un nombre aplicable a personas a espacios, objetos, plantas, animales, etc., es decir, no personas; por ejemplo: *Terasas* = «tetas»; *Jorgito* = «pene».

A fin de inferir cuáles son las connotaciones de los nombres propios, vamos a comparar paremias y canciones en las que aparezca el mismo nombre. La comparación se funda en el estrecho parentesco que existe entre estos dos tipos de formas simples. Paremiólogos de los siglos XVI y XVII como Mal Lara y Correas sabían con claridad que algunos refranes solían cantarse y que muchos refranes se hacían proverbios. Julio Cejador no ignoraba este punto de contacto y al editar refranes y canciones da cuenta de este intercambio. Quien sistematizó en un estudio completo este intercambio y confusión de formas fue Margit Frenk:

Es evidente que desde la remota Edad Media existió una base para el intercambio constante entre cantares y refranes, tanto más cuanto que éstos adoptaban a menudo un esquema —dísticos rimados— frecuente en la lírica popular, la cual por su parte, se caracterizaba por una gran flexibilidad métrica y aun temática y podía acoger sin dificultad textos breves de forma irregular. Así se llegó probablemente a una especie de indiferenciación: el proverbio era *verso* y el verso *refrán* (2006 b: 543-544).

En el caso de canciones narrativas, como la que cuenta la leyenda de los comendadores de Córdoba, el empleo de nombres propios (antropónimos), enriquecido con una función narrativa ligada a su función adjetival es análogo al uso de nombres de lugar (topónimos) que examina Paloma Díaz-Mas en la narración romancística sefardí (1994: 112-113), por eso nos basamos en algunos fundamentos teóricos y descriptivos de su trabajo para realizar nuestro análisis de canciones narrativas. En las narraciones que examina Díaz-Mas los topónimos no solo indican una posición física, sino la situación del héroe en la narración.

Los pasos y operaciones que hemos seguido para el análisis del *corpus* son los siguientes: *a*) identificar composiciones que contengan nombres propios en el *corpus* seleccionado y agruparlas por nombres; *b*) determinar el tema y universo de discurso de cada una de las composiciones que contengan nombres propios; *c*) señalar si los nombres propios

responden a algún tipo de motivación y acudir a material folclórico de tipo paremiológico para refrendarlo; *d*) realizar una lectura totalizadora de las composiciones, teniendo en cuenta los nombres propios y su significado connotativo, y dar cuenta de ella a través de una explicación sucinta; *e*) organizar la exposición agrupando las composiciones por nombres ordenados alfabéticamente.

#### 1.4. Hipótesis teóricas

Creemos que los nombres propios usados en la lírica tradicional hispánica responden a un idioma folclórico antroponímico basado en mecanismos propios de la etimología poética y la etimología popular en que la nominación funciona como una definición. Suponemos que el desciframiento de estos nombres en el contexto verbal de las composiciones permitiría una intelección más profunda de ellas. En otras palabras, existen motivaciones profundas que subyacen a la representación de los nombres propios en el universo referencial de la lírica tradicional que contribuyen a su significado poético. La estrecha relación entre el refranero y el cancionero antiguos (Frenk, 2006 b: 532-544) nos permitirá acudir a materiales de aquél para reconstruir aspectos de este idioma antroponímico.

#### 1.5. Corpus

Tomaremos las versiones de textos de la lírica tradicional que da Margit Frenk en el *Nuevo corpus de la antigua lírica tradicional hispánica* y trabajaremos sobre los ejemplos que aduce. No ignoramos que las composiciones proceden de innumerables fuentes y que volver a ellas nos llevaría a un largo recorrido por cancioneros, refraneros y textos literarios de los siglos XV a XVII y por distintas colecciones o florestas muy frecuentes a partir del siglo XIX. En resumen, trabajaremos con materiales de diversa procedencia reunidos en dos volúmenes gracias a la ingente labor de Margit Frenk.

Creemos que el hecho de que este nuevo *corpus* esté enriquecido con materiales de tipo paremiológico (Frenk, 2003: 20), nos permite movernos con seguridad entre el refranero y el cancionero para concordar datos de antroponimia.

En cuanto a la antigüedad de las composiciones, podemos ver que el *Nuevo Corpus* conserva verdaderas reliquias de ilustre alcuernia antigua junto con composiciones que se acercan a las coplas de nuestros días. Muchas composiciones se registran como supervivencias, es decir que se siguen actualizando no obstante tener su origen en el pasado como se infiere de su registro escrito en la Edad Media o más adelante. Para poder conocer la antigua lírica popular hispánica se ha tenido que apelar a hipótesis o suposiciones, apoyándose en textos posteriores y tardíos, conservados a través de poetas cultos, de textos narrativos, de colecciones paremiológicas y de la tradición oral.

Los discursos con que nos manejamos son semiosis simbólicas orales puestas por escrito y destinadas originariamente al canto. Son textos desgajados del contexto cultural, histórico y práctico en el que se comunicaban; ya no contamos con los indicios comportamentales u objetuales que se comunicaban con el texto. Por esta naturaleza ligada a la performance, el texto va cambiando. Cuando se lo pone por escrito, lo que se registra es solo una versión efímera, diferente de otras comunicadas en diversas ocasiones (Frenk,

1997: 16). A las canciones las usaba una gran masa de población que desconocía la escritura. Por consiguiente no se escribían, sino que se confiaban a la memoria, como hoy sucede con las canciones lúdicas de los niños y las coplas que se actualizan con motivo de las festividades. El conjunto de esta producción para Margit Frenk: «...constituía un patrimonio colectivo: se creaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca y de generación en generación...» (Frenk, 1997: 8).

Los cantares se comunicaban públicamente y acompañaban el trabajo y el baile. En las faenas agrícolas cantaban los segadores, los viñadores, los olivaderos. Inclusive hoy se conserva, en distintos lugares, la costumbre de cantar cantarcillos de siega, de cosecha, de arada, de vendimia. La molinera cantaba al moler su harina y la pastora, junto a sus vacas u ovejas. La moza que traía agua de la fuente en un cántaro hacía su trabajo cantando, lo mismo que la lavandera, junto al río. Las bodas y bautizos tenían sus cantares. Las muchachas celebraban sus amores cantando y se celebraba también con canciones la llegada de la primavera.

Se cantaba en la noche de Nochebuena y también al llegar la fiesta de san Juan, cuando se enramaban las puertas y se recogía el trébol y la verbena. Se cantaba en los largos viajes, a pie o en lentas cabalgaduras, por monótonos caminos y al ir en romería. Cantaban también en las rondas de amor y al beber vino.

Este patrimonio formaba parte de una cultura oral que además de canciones incluía cuentos, refranes, romances... Estas manifestaciones mantenían entre sí estrechas relaciones de coherencia cultural, más que intratextual, que permitían dar sentido a una canción a través de un refrán o a un refrán a partir de un cuento o de una costumbre. De esa inmensa cultura oral solo percibimos fragmentos aislados.

Los temas y asuntos de esta «lira mínima» eran elementales y sencillos.

En su conjunto las canciones presentan algunas marcas formales y de contenido: *a*) predominio de la citación de la voz femenina; *b*) alternancia de espacios abiertos y cerrados (la casa y el campo); *c*) desarrollo de unidades de contenido tópicos: la niña: el tema de la morenica, los ojos y los cabellos; el encuentro amoroso; las penas de amor: el insomnio, la ausencia, el olvido, la infidelidad, la dificultad para olvidar el amor, la malcasada; las fiestas: la de san Juan y la de Mayo; el desenfado y la protesta de la niña: la niña precoz en amores, la guarda de la niña, la niña que no quiere ser monja; el tópico latino *collige, virgo, rosas*, que transmite la idea de que así como la rosa en breve tiempo se marchita así se pasa el deleite.

La forma métrica o versificación de estos cantares no tiene casi artificio. Conviene recordar que tienen estribillos o ritornelos para ser cantados y bailados colectivamente y que «...en el estribillo se concentra lo sustancial del poema a partir de lo cual éste gira, actuando a modo de clave musical que da el tono» (Victorio, 2001: 26). Otro de los recursos característicos de esta poesía es el paralelismo cuya eficacia reside en la dar énfasis a ciertos contenidos a través de la repetición; al paralelismo literal se suma la repetición conceptual conseguida con términos sinónimos (Victorio, 2001: 22).

Recuerdos vivos, y al alcance de todos, de aquellos remotos cantares son los villancicos que todavía se cantan en navidad, las coplas que todavía cantan en pueblos, en festividades como el carnaval, las canciones de cuna de las madres a los niños para que se duerman y los refranes que todavía repetimos, viejos como el mundo.

## 2. Índice de nombres y explicación de textos

### 2.1. Nombres Propios Femeninos

#### A. Antona

Morley y Tyler registran el nombre *Antona* en el teatro de Lope y lo colocan en el apartado de nombres casi exclusivamente de villanas (1961: 24). En el teatro de Calderón aparece solamente una Antona, que es una villana que quiere casarse con un rústico llamado Benito (Huerta y Urzáiz, 2002: 77-78).

Era un nombre bastante usado y reconocido entre aldeanos gracias a la difusión del culto a san Antón. Recordemos que el santo tiene múltiples potencialidades como intecesor. Es el patrón de los ganaderos, los carniceros, los matarifes, los segadores, los tejedores y los sepultureros. Se lo invoca durante las epidemias y para protegerse de las enfermedades de la piel. Sus fieles lo invocan en situaciones de miedo (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 66).

Veamos un cantar en que aparece el nombre *Antona* y reproduce una propuesta de casamiento realizada en tono burlesco. Un hombre le propone casamiento a una joven llamada *Antona*, basando la propuesta en la igualdad de los futuros esposos, pues alega que ambos son torpes y perezosos, es decir, molondrones:

Yo molondrón, tú molondrona:

Cásate conmigo, Antona.

(NC, 1901)<sup>4</sup>

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez, la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara y el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas.

En la composición citada y en el refranero el nombre funciona como una definición: se presenta a Antona con la característica de ser perezosa y torpe integrada en el nombre.

Juan de Mal Lara glosa la composición lírica conforme con su perspectiva de humanista: busca en el cantar un fondo de sabiduría y de ciencia natural, indicando que todas las personas tienden a vincularse con su igual. Esboza, asimismo, una definición «motivada» del nombre *Antona*, basándose en el sentido de un refrán:

Preguntando a muchos qué quería decir molondrón, unos dezían que era hombre que molía mal el trigo; otros que hombre perezoso que no se movía de un lugar. Y desta manera quería decir, que el que es de ruines costumbres huelga de tener en su casa otro que le parezca, y así muchas vezes se casan muchos por la semejança de las costumbres. Y deste modo rogava el hombre perezoso, y que no se amañava en su casa, a la otra de de su misma condición que se casasse, pues no hallavan con quién casarse el uno y el otro. Y más que ella se llama Antona, **que se estaba mucho en todo lo que hazía**, como dize su refrán: «Fuestes a missa, venistes a nona». Si alguno me concede que de la lengua griega tenemos muchos vocablos, yo diría que éste se dize de griego malobrios, que significa «tragón»,

4.- De aquí en adelante cito los textos del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII* por el número de canción, antecedido de la sigla NC.

«truhán», mendigante. Y desta manera dirá que siendo él y ella mendigantes, se avrán bien, y más si son truhanes... (VI, 28, p. 547).

El significado especial del nombre se genera a partir de los dos tipos de motivación mencionados en el marco teórico: motivación formal y motivación referencial.

Desde la perspectiva formal el nombre *Antona* conlleva un signo negativo, porque rima con una palabra que le quita precio como *molondrona*. En la composición las dos palabras están marcadas por la rima, de modo que siguiendo la línea de las asociaciones paradigmáticas podemos decir que el hallazgo semántico *molondrona* nos lleva directamente al nombre *Antona*, con lo cual formalmente podemos construir una especie de definición poética: *Antona* la molondrona o *Antona* (es) la molondrona.

La motivación formal y la motivación referencial son complementarias en el caso del nombre *Antona*.

Desde la perspectiva referencial el nombre *Antona* explicita la motivación por medio de una serie de anécdotas que se transmiten a través del refranero. En su glosa de la cancioncilla acude Mal Lara a uno de estos refranes para delimitar la representación de este nombre propio femenino, cuando nos dice que remite a un tipo de persona «que se estaba mucho en todo lo que hacía», probablemente por perezosa. El contexto referencial donde el nombre va adquiriendo su representación está formulado a través de refranes narrativos que se leen en la colección de *Correas* y que nos cuentan dos posibles anécdotas muy sencillas: «*Antona* fuése a misa. *Antona* salió de mañana y volvió a nona» (p. 94). El primer refrán no está completo y debe añadirse, para que adquiera sentido, el segundo miembro o coda del refrán que le sigue: «y volvió a nona». La variante que se consigue es la que expresa Mal Lara en su glosa. *Antona* es una joven que salió a la misa de la mañana, que solía oírse a las siete, y volvió a la hora nona, es decir, aproximadamente a las quince horas. Los refranes reflejan una manera de medir y dividir el tiempo durante la Edad Media que seguía los horarios de rezos aconsejados por la Iglesia, llamados horas canónicas. Es conocido el pasaje del *Libro de Buen Amor* en que estas horas se parodian en sentido erótico. La paradoja que comunica el refrán es que la joven sale a rezar para «salvarse» y termina «perdiéndose». En este contexto es fácil asociar el nombre *Antona* con el adjetivo *santona*, semejante en la forma, que se aplica a mujeres hipócritas que afectan santidad. *Santona* a su vez remite a *Santantón*, es decir, san Antón.

Otro de los refranes cita la voz de la madre de *Antona* que nos dice cuánto demora su hija y cuánto pierde el tiempo: «Mi hija *Antona*, que salió a hora de misa y volvió a hora de nona» (*Correas*, p. 521).

La motivación referencial se amplía con otro refrán narrativo que lleva el nombre *Antona* a un nuevo registro referencial. En el refrán, que se lee también en *Correas*, se cita la voz materna: «Mi hija *Antona*, uno la deja y otro la toma» (p. 521). En el nuevo registro, que no suspende el anterior, sino que lo incorpora casi como una causa, el nombre *Antona* es sinónimo de mujer tonta. Así lo explica Mal Lara al darnos una glosa del refrán:

Este vocablo y nombre de *Antona* significa «mujer boba», y que entiende poco, y así es engañada de la manera que dize el refrán, que aún no para en casarse. Y en lo que dize, mi hija, quando queremos reprehender tomemos el nombre de razón, el poder reprehender (VIII, 42, p. 774).

En un nuevo contexto referencial, esta vez el de otra composición lírica, la representación del nombre se modifica y se invierte, aunque sin perder potencialmente, las representaciones anteriores:

Más valéis vos, Antona,  
que la corte toda.

(NC, 103)

El texto aparece en la *Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, en la comedia de Lope de Vega *Más valéis vos, Antona, que la corte toda* (s.a.) y en el *Vocabulario* (1627) de Correas. Figura en la antología de Julio Cejador *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930). Existen versiones contrahechas a lo divino.

*Antona* se ha convertido en el símbolo de la villana hermosa y llena de valores morales. Por sus excelentes cualidades vale más que la corte y sus damas. Se trata de una manifestación del tópico del «menosprecio de la corte y alabanza de aldea». Lo que se dice en concreto es que se prefiere una villana hermosa y honesta antes que todas las damas artificiales y de dudosa moralidad que hay en la corte.

Lope compuso una comedia usando como título el cantar y trató de ejemplificar a través del argumento de la comedia las bondades de una hermosa labradora. En la comedia, Antona se hace pasar por la Duquesa de Bretaña, Isabela, al entrar a servir al rico ganadero Pelayo. Finalmente recobra su nombre, demostrando por sus cualidades de belleza y discreción que puede lucir en la corte con éxito y sin desdoro. Por tal motivo hacia el final de la obra el infante de Navarra le dice lo siguiente:

¿Para qué quiero yo ver  
cortesanas Babilonias,  
reyes, damas, caballeros,  
vulgo, caballos, carrozas?  
Más valéis vos, Antona,  
que la corte toda (p. 421a)<sup>5</sup>.

Hemos observado que en la red de connotaciones de un nombre como *Antona* se reconocen llamadas de distintos registros: nombre de muchacha perezosa y torpe; nombre de muchacha boba que descuida sus intereses y nombre de labradora bella. El nombre tiene su eco referencial verificable en el folclore, lo que se observa al concordar las canciones con refranes. Tiene también proyecciones en la literatura. La construcción simbólica de su significado implica mecanismos de humor típicos de la época, conectados con la visión carnavalesca del mundo: el casamiento entre *Antona* y un pretendiente haragán es bufonesco; la idea de la joven que se pierde por ir a misa resulta ser una parodia de los efectos de los rezos.

## B. Axa (-j-)

Encabeza la trilogía de las jóvenes árabes de la antroponimia folclórica, junto con Fátima y Marién. El nombre *Axa* sirve para designar a mujeres hermosas, pero de baja con-

5.- La cita remite a la edición de la obra dramática de Lope de la RAE (1930).

dición. Connota asimismo, cierta sensualidad exótica. En la comedia de Lope *La tragedia del rey don Sebastián*, Axa es una esclava mora (Morley y Tyler, 1961: 511). Recordemos la primera composición del *corpus* en que aparece mencionada:

Tres moricas m' enamoran

En Jaén:

Axa, Fátima y Merién.

(NC, 16 A)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (siglo XVI).

La voz masculina citada destaca la juventud necesaria para el enamoramiento: se trata de «moricas», es decir, de moras jóvenes. De manera indirecta invita a gozar del amor en la juventud y del amor de las jóvenes. Los nombres árabes provocan cierto extrañamiento que vincula el goce de amor con lo exótico, no se trata de mujeres cristianas.

Sigue a la composición anterior una versión, con variantes y mucho más extensa:

Tres morillas m' enamoran

En Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas

y van a coger olivas

y hallávanlas cogidas:

en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Y hallávanlas cogidas

y tornaban desmaídas

y las colores perdidas

en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas

y van a coger mançanas

y cogidas las hallavan

en Jaén:

Axa i Fátima y Merién.

(NC, 16 B)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (siglo XVI). Lo incluye Julio Cejador en la antología *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930). Existen versiones contrahechas a lo divino. Se han recogido supervivencias.

La composición ubica a las morillas en un ambiente natural, casi primaveral. El contacto con la naturaleza llama a los sentidos e invita al goce sensual a partir de una combinación óptima entre juventud y naturaleza. Para Iglesias Ovejero se trata de «...mujeres que en su recogida de olivos y manzanas entran simbólicamente en una búsqueda de saber que se confunde con la demanda de `placer carnal» (1984: 62). Sin embargo, hay algo que impide la plena identificación de las jóvenes con los árboles y con sus frutos: quizá su condición limitada socialmente. Esto puede observarse en los diferentes contextos referenciales en los que se construye simbólicamente el nombre *Axa*, quien representa el fruto prohibido y la mujer que por su condición no puede aspirar más que a ser amante, no obstante su juventud y su belleza.

El nombre *Axa* atraviesa por distintos registros referenciales que conocemos a partir de las glosas que escribe Mal Lara de tres refranes. Las glosas del humanista van construyendo a través de anécdotas y reflexiones la imagen más o menos viva de un modelo referencial que se transparentaba en el nombre de la morilla cada vez que se la mencionaba. *Axa* tiene según esta visión un nombre que le conviene y que la predestina: está encerrada en la predestinación de su nombre.

Cuando Mal Lara glosa el refrán «*Si vos Axa, yo Alí*» la presenta como la esclava de un hombre rico, que si bien está enamorado de ella no puede ubicarla en el lugar que le corresponde a su mujer «oficial», porque no es cristiana. Queda remarcada su condición de mujer bella, puesto que su amo la compra para compensar el hecho de que tiene una mujer fea:

En estas casas rezias donde ay muchedumbres de esclavos y esclavas, aconteció aver una esclava de Túnez muy hermosa llamada *Axa*, la qual avía comprado el señor de casa, porque tenía mujer fea y parecióle que sería bueno gozar de su dinero; y así, conosciadamente, tenía amores con la esclava. La mujer, sabido esto, y no lo pudiendo remediar, por ser el marido bravo, quísole pagar en la misma moneda, y enamoróse de un turco de buena disposición, y con él se desquitaba de su marido, diciendo algunas vezes que lo vía estar con la esclava: «*Si vos Axa, yo Alí*». Quiere decir, «tengo, o quiero bien»; y así se lo decía al marido. Quando en conversación decía él que no avía tal moça como *Haxa*, y la quería mucho porque servía bien, ella no menos alavaba de *Alí* lo mismo (v, 87, p. 517).

Mal Lara glosa otro refrán en que aparece el nombre de la morilla: «*¿De adónde Haxa con alvanega?*» (=cofia). El refrán censura el uso de prendas que a la vez que realzan la belleza de la joven podrían funcionar, en perspectiva del estrato superior social desde donde se la observa, como signos ambiguos; censura, asimismo a la joven que con su comportamiento, al usar una prenda que no corresponde a su categoría social, no se ubica en el lugar que le corresponde y despierta sospechas sobre su honestidad. Otra vez estamos ante la prédica de la predestinación social:

*Haxa* es nombre de morisca, y quando mucho traían antiguamente una cinta atada a la cabeça, o un pedaço de almaizal viejo. Pues sirviendo en una casa esclava, que sería de la guerra que tenían con los moros, viéndola un día con un alvanega o cofia, que es tocado de christiana y de más gravedad, preguntaron en su casa que «*¿De adónde Haxa con alvanega?*» Porque ello señalava una de dos cosas, o que hurtava, o que alguno se la avía dado (x, 18, p. 889).

Por último, el humanista glosa el refrán: «*Haxa enlodada, ni viuda, ni casada*». El refrán y la glosa trazan límites a las posibilidades de la joven para incorporarse con éxito a una institución como el matrimonio desde el estrato social marginal al que pertenece (respecto de los cristianos que constituyen la clase dominante), puesto que para hacerlo debe cumplir obligatoriamente con ciertas imposiciones que no le aseguran ningún beneficio, sino que pretenden moldearla dentro de un sistema coercitivo. Inclusive cumpliendo con las imposiciones que la obligan a casarse virgen, la joven está predestinada al fracaso:

Dize la glosilla: «Quien es para poco, en ningún estado sabe valerse». Dízense propiamente estas palabras de mujer cuya principal dote, según trae Terencio en los *Adelphos*, es la virginidad, que después de perdida, ni es para viuda ni para casada. O dize de la que es mal casada, que ni es bien casada porque es malo el marido, ni es bien viuda, porque bivo el marido, ni la mantiene ni la dexa que pueda mantenerse. Y así bive una vida que es muerte (IV, 50, pp. 418-419).

El nombre *Axa* está construido simbólicamente desde la misoginia y la xenofobia. Su portadora ideal es una joven pobre y bella, que está destinada a ser amante y que no puede, por su condición de esclava o de sirvienta, recoger los frutos del amor<sup>6</sup>. Con su comportamiento debe amoldarse a las expectativas que se tienen sobre ella y no levantarse sobre el pedestal de su belleza para hacer que destaquen sus cualidades. Pueden enamorarse de ella, pero ella no tiene voz y no puede manifestar su amor.

### C. Beatriz

El nombre *Beatriz* simboliza a la mujer hermosa, óptima en cualidades. Recordemos el pasaje de la glosa de Correas que nos dice que ha de entenderse «...Beatriz, por buena y hermosa...» (p. 54). El nombre viene del latín *Beatrix* que significa bienaventurada. Inclusive en otras culturas se usa en la forma latina originaria. Resulta fácil encontrar en el significante de este nombre propio el motivo aplicable a su portador; más allá de la conexión etimológica, el poder expresivo del significante *Beatriz* se asocia inmediatamente con otros signos semejantes en la forma: *bella, buena*. A esta semejanza formal corresponde un acercamiento de significados y referentes, es decir que *Beatriz* es nombre apropiado para mujeres bienaventuradas, bellas y buenas. Existe, como se ve, una manera de entender el nombre a través de las etimologías «académicas» y otra, a través de las etimologías populares y poéticas que conducen a resultados más o menos semejantes. De ahí que la

6.- La misma representación tiene el nombre *Fátima* y lo que hemos dicho para *Axa* se puede aplicar a este nombre como se puede leer en esta canción del *corpus*:

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!  
 ¡Ay, Fatimá!  
 Fátima, la tan garrida,  
 Levaros é a Sevilla,  
 teneros é por amiga.  
 ¡Oxalá!  
 ¡Ay, Fatimá!  
 (NC, 458)

Se nota que la propuesta que realiza la voz masculina tiene por finalidad que la joven se convierta en su amante.

etimología popular creara su contrario formal en el nombre fingido *Featriz*, como nos señala Sbarbi (1980: 33).

Calderón usó el nombre *Beatriz* para distintos personajes femeninos en al menos diez comedias. El denominador común de estas damas es su hermosura y su porte distinguido; casi todas ellas se caracterizan por ser seguras de sí mismas y poseer una gran fuerza psicológica. Descuellan en la vida social por su talento: saben cantar, saben hacer labores y destacan por su cultura e ingenio. Solo en una comedia titulada *No siempre lo peor es cierto* aparece una dama llamada Beatriz, muy bella, que es amiga de fingir y actúa como una intrigante (Huerta y Urzáiz, 2002: 101-104).

Encontramos en el *corpus* varias composiciones que nos presentan el nombre *Beatriz* como el arquetipo de la excelencia femenina. Es necesario destacar que en las dos primeras canciones que presentamos el nombre va precedido del artículo femenino *la* y como veremos más adelante es un rasgo fundamental para entender su especial significado. Veamos las dos canciones:

De los pescados, el mero,  
de las carnes, el carnero,  
de las aves, la perdiz,  
de las damas, la Beatriz.

(NC, 1998 B)

El texto aparece en el *Sueño de la muerte* (1627) de Francisco de Quevedo. Existen correspondencias con refranes que se leen en el *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés y en los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez. Se recogieron supervivencias en la tradición oral de Zacatecas, México (ca. 1940).

De las frutas, la manzana,  
de las aves, la perdiz,  
de los colores, la grana,  
de las damas, la Beatriz.

(NC, 1998 C)

El texto aparece en el *Cancionero llamado Sarao de amor* (1561) compilado por Juan de Timoneda. Existen correspondencias con refranes que se leen en los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez.

En las dos composiciones el nombre *Beatriz* es por antonomasia el modelo de excelencia femenina. El nombre representa el dechado de todas las mujeres que participan de las cualidades de belleza y bondad. Así como el nombre *Midas* representa la idea de avaricia, el nombre *Beatriz* equivale a las ideas de belleza y de bondad, aunque construya su significación simbólica por otros caminos.

En todos los versos de las canciones se comete elipsis. Los elementos elididos deben ser traídos de fuera del contexto verbal y representan una relación básica de superlativo que podríamos expresar como «el/la mejor es»; así podríamos leer: de las carnes (la mejor es) el carnero, de las aves (la mejor es) la perdiz. Las dos canciones se cierran indicando que la excelencia femenina corresponde a *Beatriz*, tras un proceso de gradación creciente en

relación a valores significativos que van desde la utilidad a la belleza y que se condensan todos en la mujer cuyo nombre sea *Beatriz*. Es necesario destacar que el nombre propio termina confundido con la atribución de carácter descriptivo que evoca, lo que se hace evidente en el uso del artículo *la* que se le antepone: decir *la Beatriz* es lo mismo que decir *la bella*. Recordemos que en la antonomasia la atribución de carácter descriptivo, potenciada por el artículo, se puede intercambiar en relación de identidad con el nombre propio; por ejemplo: *Pedro*, arquetipo de cruel, se puede intercambiar por *el Cruel*; *Aristóteles*, arquetipo de filósofo, se puede intercambiar por *el Filósofo*.

Otra composición en que se usa el nombre *Beatriz* es la canción que narra la leyenda de los comendadores de Córdoba. Es la composición más larga del *corpus*. Realizaremos su síntesis argumental para luego comentar algunos lugares del texto.

Fernando Alfonso de Córdoba, destacado caballero, está casado con Beatriz, dama de gran belleza. Un día reciben la visita de dos jóvenes comendadores, primos de Fernando Alfonso. Beatriz preside los banquetes en honor de los jóvenes. El comendador Jorge, quien no puede dejar de mirarla, se enamora de ella. Jorge comunica sus sentimientos a la bella mujer quien le da su aprobación. El tiempo de la historia se suspende. Más adelante, en una de las entradas que hacen los comendadores a la ciudad de Córdoba, ven a Beatriz en la ventana de su casa con una criada y ella también los ve. Es la primera vez que se menciona el nombre de la dama. A partir de este lugar del texto se desarrolla toda una serie de acontecimientos que llevan a un desenlace trágico. Beatriz comunica a los jóvenes mediante una mensajera que Fernando se ha retirado a la sierra durante quince días. Durante la noche los amantes se reúnen en la casa de Beatriz. Fernando, advertido por alguien de la deslealtad de su mujer, regresa y entra sigilosamente a su casa por una ventana, valiéndose de una escala. Comprueba por sí mismo el adulterio. Mata entonces a los dos comendadores, a su mujer y a la criada de ésta. La descripción de la catástrofe se extiende en el poema con la citación de los ruegos de las víctimas de la venganza. El poema cierra con una síntesis de los hechos y la última palabra que se utiliza es el nombre *Beatriz*.

El poema se inicia con el motivo lírico tradicional de los ojos y su expresión a través de la mirada:

Los comendadores,  
por mi mal os vi;  
yo vi a vosotros,  
vosotros a mí.  
El comienzo malo  
de mis amores,  
combidó Fernando  
los comendadores  
a buenas gallinas,  
mejores capones;  
púseme a la mesa  
con los señores;

nunca tiró Jorge  
los ojos de mí.  
(NC, 887 C)

El texto aparece en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562). Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930). Existen versiones facticias que facilitan la comprensión del contenido. No se registran supervivencias.

Es la voz de Beatriz la que nos cuenta el comienzo de la historia. Los ojos equivalen simbólicamente a una puerta. Como señala Margit Frenk: «...son la puerta por la que sale y entra el deseo...» (2006 a: 26-27).

Una vez que Jorge y Beatriz se han enamorado, la historia de amor queda un momento suspendida en el relato. Cambia entonces la voz narradora y nos presenta un incidental ingreso de los comendadores a Córdoba, que da lugar al comienzo de la historia del adulterio y de la venganza. Hasta este momento no conocemos el nombre de la dama que habla y es una voz en tercera persona la que la presenta y nos menciona su nombre:

Por la puerta del Rincón  
hizieron su entrada  
y por Sancta Marina  
la su pasada;  
vieron a sus amores  
en una ventana:  
a doña Beatriz  
con su criada;  
¡tan amarga vista  
Fuera para sí!

(NC, 887 C)

Creemos que el uso del nombre en este lugar tiene distintos valores: un valor adjetival que califica a la dama como extraordinariamente bella y un valor dentro de la narración que recupera el valor adjetival, pues la mención de la dama y su ubicación en un lugar a la vista de todos viene a coincidir con la peripecia o transformación que conduce los hechos hacia la tragedia. Ver a la dama llamada *Beatriz*, desearla, es lo que hace que los comendadores opten por el adulterio. La mención de la dama es el punto de inflexión entre la contemplación del objeto de deseo y su posesión física.

Creemos que este empleo del nombre propio, enriquecido con una función narrativa ligada a su función adjetival es análogo al uso de nombres de lugar que examina Paloma Díaz-Mas en la narración romancística sefardí (1994: 112-113). En estas narraciones los topónimos no solo indican una posición física, sino la situación del héroe en la narración. En la canción que analizamos, el desplazamiento desde el avistamiento amoroso hasta la historia de adulterio y de venganza está marcado por la mención de la dama y el cambio de voz narrativa.

La dama se menciona solo una vez más. La siguiente mención está en el cierre de la narración, justo en la última estrofa del poema:

Jueves era, jueves,  
 día de mercado,  
 y en Santa Marina  
 hazían rebato,  
 dizen que Hernando,  
 el Veynte i quatro,  
 avía muerto a Jorge  
 y a su hermano,  
 y a la sin ventura  
 de doña Beatriz.

(NC, 887 C)

Esta vez el mensaje que se nos transmite es distinto: queda resonando en el nombre de *Beatriz* la idea de que la belleza humana sucumbe ante la pasión y ante la muerte. Fernando ha matado a todos (he aquí la catástrofe) inclusive a su amada extraordinariamente bella: «...a la sin ventura de doña Beatriz». El final es una paradoja: la bienaventurada se ha convertido en una «sin ventura». Esa paradoja marca la esencia de lo trágico en el poema: gana el que pierde, el que cae desde muy alto.

El nombre *Beatriz* a través de la motivación formal y referencial adquiere los siguientes significados: bella, buena, excelente, bienaventurada... La representación del nombre se invierte parcialmente en el contexto de la narración trágica y simboliza la desventura.

#### D. Catalina

Es un nombre que connota a la mujer habladora, maligna, fingidora, zalamera y astuta. Para Iglesias Ovejero esta connotación tendría un componente de motivación formal apoyado en: una falsa etimología *catha* ‘universal’ y *ruina* y en la asociación paronímica entre *cata* y *gata* (1981: 325-326), como se observa en una de las canciones que comentaremos. Entendemos que puede agregarse otro rasgo de motivación formal a la construcción simbólica del nombre, si consideramos el signo negativo que conlleva el hipocorístico *Catalinorra* al rimar con una palabra que la vincula a un significado denigratorio como *zorra*, como se verá en otro cantar. Sin embargo, la motivación más fuerte en la conformación del significado simbólico del nombre es de tipo referencial, pues la representación se desprende en gran medida de la relaboración misógina y cómica de los relatos vinculados con santa Catalina de Siena.

Recordemos que Catalina de Siena fue una santa italiana del siglo XIV a la cual se reconoce como Doctora de la Iglesia. Escribió cartas bregando por la paz y fue embajadora en Aviñón de la República de Florencia. Respondió con sagacidad a los enigmas que le plantearon obispos y sabios. Dejó escrito un libro de espiritualidad conocido como *Diálogo*. Se convirtió en el arquetipo de la sabiduría y la poderosa elocuencia. La misoginia y

un humor basado en la inversión y en la profanación, típico de la visión carnavalesca del mundo, convirtieron su nombre en símbolo de la mujer zalamera, astuta y maligna. Algunas paremias recogidas por Correas ilustran esta idea: «Parecía una Santa Catalina. No parecía que había más mal en ella que en una Santa Catalina». E inmediatamente después añade la siguiente glosa: «La que descubrió ruindades debajo de hipocresía» (p. 1036).

Veamos una canción del *corpus* en que *Catalina*, en su hipocorístico *Catalinorra*, aparece como modelo de la mujer astuta, fingidora y maligna:

El diablo soys vos, que no çorra,  
la Catalinorra.

(NC, 1982)

El texto aparece en el *Thesoro de varias poesías (1580)* de Pedro de Padilla y también en el *Cancionero classense*. Lo recoge, asimismo, Correas, en su colección paremiológica, en una versión con variantes: «Diablo es, que no zorra, la Catalinorra» (p. 224). No se registran supervivencias en la actualidad.

Para enfatizar la malignidad de la joven portadora del nombre se comete una figura pragmática expresiva, la corrección: el hablante masculino parece haber estado buscando una palabra cuyo contenido denigratorio se adaptara más a sus intenciones que la palabra *çorra*, con la que parece haber tenido calificada a *Catalinorra*, y le llama «diablo», como suma de todos los males. El sufijo despectivo *-orra* con el cual se forma el hipocorístico *Catalinorra* a partir del nombre *Catalina* enfatiza la expresión de desprecio. Desde la perspectiva de las asociaciones paradigmáticas podemos decir que el hallazgo semántico *çorra* nos lleva directamente a *Catalinorra*, con lo cual formalmente podemos construir una definición poética: la zorra es *Catalinorra*; *Catalinorra* es la zorra.

Es pertinente recordar algunos de los significados de la palabra *zorrra*, según los presenta Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*:

Zurra (=zorrra) es vocablo español antiguo y vale tanto como pelo, y por cuanto la vulpeja por ser de naturaleza tan caliente, en cierto tiempo del verano se pela toda le dieron este nombre. De donde nació llamar a la ruin mujer zurrona, que vale tanto como la que pela y se pela [...] zorrería, es hecho astuto por donde el malo disimulando se escapa; porque la zorra cuando viene a poder de los perros y del cazador, hace de la muerta y se deja morder y tratar sin hacer ningún sentimiento, y se ha visto que llevándola el cazador empiolada y puesta en un palo colgando a las espaldas, cuando menos se cata le muerde en una nalga y se escapa [...] Siempre que en la escritura se hallare este nombre de vulpeja, significa en el sentido espiritual, o el demonio o el hombre malo y astuto, y particularmente el hereje (pp. 1560-1561).

Como vemos el significado que conlleva la palabra *zorrra* está asociado al de mujer maligna y fingidora y también al demonio. La prédica eclesiástica, comentando ciertos lugares bíblicos, debe haber contribuido, desde la perspectiva misógina que caracterizaba a la formación teológica medieval, a popularizar estas ideas.

Recordemos ahora la definición del vocablo *diablo* que nos da a conocer también Covarrubias:

...vale acusador, calumniador, engañador, soplón y malsín; porque siendo el que nos introduce a pecar, él mismo es el que nos pone delante de la justicia divina, acusándonos y vendiéndonos, por manera que es atributo del ángel malo, el cual comunicó con Judas, como el mayor traidor de los hombres (p. 701b).

El nombre *Catalinorra* forma su significado en el medio de los cruces y contribuciones que constituyen este reticulado conceptual, a lo que hay que sumarle la carga semántica del nombre propio en sí mismo. Representa el paradigma de la mujer maligna y el dechado de toda perversión.

Observamos otra canción que evidencia la relación paronímica entre *Cata-* y *gato/a*:

Katalina,  
el gato te komió la paxarilla,  
i después ke la komió,  
por los rriñones bolvió.

(NC, 1927 ter)

El cantar solamente está recogido en la colección paremiológica de Correas y no se registran supervivencias. La relación paronímica permite un mimetismo entre el nombre propio y el poder expresivo del significado de un signo semejante en la forma, como es el vocablo *gato/a*. Recordemos lo que señala al respecto Iglesias Ovejero: «El nombre propio se hace significativo a través del parónimo, pues en este pensamiento mítico a una semejanza formal corresponde un acercamiento de los significados y referentes» (1981: 299). En el *Tesoro de la lengua castellana* Covarrubias presenta una misma nota para los vocablos *gato* y *gata*. Destaca como significados connotativos los valores de astucia y sagacidad de este animal. Al describir las habilidades del felino destaca su carácter indómito, indicando que no se deja domesticar ni sujetar. Señala su eficacia para engañar y en unas notas de descripción emblemática apunta su vinculación en la cultura simbólica con la libertad:

El gato es animal doméstico que limpia la casa de ratones. Díjose de la palabra *catus*, que vale astuto, sagaz; de donde se llamaron Catones aquellos romanos, dichos así por la prudencia y sagacidad del primero que tuvo este nombre [...] El gato es animal ligerísimo y rapacísimo, que en un momento pone en cobro lo que halla a mal recaudo; y con ser tan casero jamás se domestica, porque no se deja llevar de un lugar a otro si no es metiéndole por engaño en un costal, y aunque le lleven a otro lugar se vuelve, sin entender cómo pudo saber el camino. Él es de calidad y hechura del tigre [...] de un aruño o mordedura de un gato han muerto algunos [...] Gatos llaman a los ladrones rateros [...] Engatar, engañar con arrumacos como hace el gato con su dueño [...] El gato que está despedazando unas cuerdas o lazos es símbolo de alguna república que no admite sujeción y así por empresa de la libertad le traían en esta forma los antiguos borgoñones y suevos... (pp. 962-964).

Todas estas marcas o señales de significado se transfieren con diferente intensidad al nombre propio *Catalina*, auspiciado en su contenido semántico por lo más granado del bestiaro en lo que a perversidad toca.

En los contextos referenciales que siguen, formulados a través de dos canciones, el nombre propio *Catalina* acentúa su representación negativa y recupera las representa-

ciones anteriores en su doble motivación: referencial, dada a través de la profanación del relato de la santa, y formal, generada a partir de la rima y de la asociación paronímica.

Observemos una canción en que un hombre, prendado del amor de *Catalina*, le reclama que lo persigue la justicia:

Katalina, Katalina,  
mucho me cuesta el tu amore:  
tras mí viene la xusticia,  
también el correxidore.  
(NC, 358)

El texto aparece recogido en la colección paremiológica de Correas y en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, colección formada y ordenada por Julio Cejador y Frauca. No se registran supervivencias del mismo.

Más que asociar la canción con el amor cortés y presuponer que se trata de un amor adulterino por una dama de nivel superior, cuyo marido celoso genera la persecución judicial, como señala Montserrat Ramírez Castañón (2010: 260), creemos que quien realiza el reclamo a *Catalina* es un rufián o un «pícaro» el cual por causa de la perversa joven tiene problemas con la justicia. La misma *Catalina* puede haber inducido a través de engaños a su enamorado a que cometiera un delito; puede, inclusive, ella misma haberlo acusado y vendido a la justicia para evitar ser castigada. Recordemos que su nombre está asociado a las connotaciones que conlleva el vocablo *diablo*, personaje prototipo del poder de seducción y del engaño, como señala Covarrubias. Su nombre también está asociado a las connotaciones de la palabra *zorra*, razón por la cual la *Catalina* de la canción bien puede haber «pelado» a alguien, es decir, puede haber quitado con engaño algo, razón por la cual su rufián tiene que vérselas con la justicia.

No puede separarse la interpretación del texto de los significados connotativos que conlleva el nombre propio, pues son una pista más certera, por lo inmediata, que presuponer analogías con el código de amor cortés. Es más fácil presuponer que *Catalina* ha «dado una gatada o un gatazo», es decir, ha engañado o timado (Alonso Hernández, 1976: 396a), que pensar que se trata de una mujer casada y de alta alcurnia atendida a reglas de amor. Recordemos que *Catalina* en el teatro de Lope es un nombre que se usa básicamente para designar a criadas (Morley y Tyler, 1961: 364).

Correas recoge un refrán que nos muestra cómo la portadora del nombre *Catalina* es modelo de la especialista en obtener ventajas en distintos contextos, acomodándose siempre a la situación: «Si Catalina no come cuando viene con los bués, o comió antes o come después» (p. 731). La canción y el refrán giran en la misma órbita, pertenecen al mismo universo de discurso; la *Catalina* de la que hablamos es más hija de la cultura popular que de la cultura cortesana.

En otra canción se cita una voz masculina que ofrece a *Catalina* su casa frente a la posibilidad de que la echen de la que habita:

Si te echaren de kasa,  
la Katalina,

si te echaren de kasa,  
vente a la mía.

(NC, 473)

El texto aparece en la colección paremiológica de Correas y en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, colección formada y ordenada por Julio Cejador. Se registra una supervivencia de la canción, con variantes, recogida por Rodríguez Marín en *Cantos populares españoles*.

La *Catalina* de la canción ofrece muchas dificultades para ser «domesticada». Como no puede hacerse tratable y moderar las asperezas de su manera de ser, corre el riesgo de malquistarse con las personas que habitan con ella, sus padres, encargados de «guardarla». Su amigo, como un gesto de complicidad, le ofrece llevársela con él. La propuesta es transmitida por una voz masculina: no se trata del pedido de una joven indefensa que ruega que la rapten de su casa por temor a sus padres o que la lleven lejos de su tierra para salvar su honor, motivos que se observan en otras canciones.

Observemos otra de las canciones del *corpus* que confirma el significado simbólico que venimos proponiendo para el nombre propio:

Catalina no me olvides,  
pues te traxe borzeguines.

(NC, 1708)

El texto aparece recogido en dos colecciones paremiológicas: los *Refranes o proverbios* (1555) de Hernán Núñez y el *Vocabulario* de Correas. No se registran supervivencias.

El sentido literal de la canción confirma la idea de que *Catalina* tiene la astucia de eludir compromisos cuando se encuentra en una buena situación. La construcción simbólica del nombre generada en el contexto verbal de la composición indica que *Catalina* es una joven «de la cual se dice» que puede olvidar favores y que está acostumbrada, a su vez, a recibirlos, es decir, está acostumbrada a protagonizar hechos astutos por donde escapa de sus obligaciones.

El texto, puesto en uso como refrán, es decir, utilizado para calibrar situaciones, adquirió un sentido «paremiológico» que toma como base el sentido «literal» del cantar y que nos recuerda Sbarbi: «Alude a los que echan en cara los beneficios que prestan por insignificantes que sean, para obtener algo» (1922: 204b). Como cantar tiene un sentido y como refrán agrega otro sentido que no desmiente el primero; los dos sentidos, el literal y el paremiológico, guardan entre sí una relación análoga a la que existe entre sentido literal y sentido alegórico, o bien entre estructura superficial y estructura profunda en la lingüística.

El último caso que citaremos es una canción en portugués que nos presenta a *Catalina* como maligna y mentirosa:

Caterina bem promete:  
eramá, como ela mente!

(NC, 641)

El texto se registra en *Rhytmas* (1595) de Camões y en las *Poesías Inéditas* de Caminha.

El texto de Camões desarrolla la «letrilla» con una glosa bastante larga que enfatiza la condición de mentirosa de la dama:

Caterina é mais fermosa  
para mim que a luz do dia;  
mas mais fermosa seria  
se não fosse mentirosa.  
Hoje a vejo piadosa,  
amanhã tão diferente  
que sempre cuida que mente.

En resumen, *Catalina* es la representación en la lírica tradicional de la mujer astuta, habladora, bachillera, que sabe, con su astucia, eludir compromisos y poner a los hombres en aprietos. Debe su representación, en gran medida, a la perversión del relato hagiográfico de Catalina de Siena. Recordemos un detalle más de las connotaciones negativas del nombre de *Catalina*: en España se usa (o más bien se usaba) *catalina* (como nombre común) como eufemismo por *mierda*, *excremento*; creemos que en ese caso es un juego de palabras etimológico por antítesis: *catalina* viene del griego y significa *pura*. De ahí el uso de *catalina* para indicar lo menos puro que hay: una pura... mierda.

### E. Elvira

Es la representación de la mujer valerosa, varonil, resuelta y decidida. Exhibe en sus gestos y movimientos rasgos de un carácter fuerte.

Recordemos lo que nos dice Covarrubias en el *Tesoro*... sobre el nombre *Elvira*:

Es nombre de mujer usado en Castilla de muchos años atrás; tiene en sí cierta manera de ponderación, y parece significar mujer valerosa y varonil, *quasi virago*; há-sele de apartar el artículo, que es arábigo, y dirá *El-vira*, y el artículo es el de varón, para mayor énfasis, y de *vir*, dijeron *vira*, con el hebreo *is, isa* (s.v. *Elvira*, p. 760 b).

Lo que para Covarrubias «parece significar» el nombre *Elvira* es semejante a la representación que se construye en el universo referencial del folclore, como veremos en lo subsiguiente.

En el teatro de Lope de Vega *Elvira* es nombre para antigua dama goda, para noble y para dama en general (Morley y Tyler, 1961: 220-221). Recordemos que muchos de los reyes fundadores de los reinos de España tuvieron por esposas a mujeres valientes llamadas *Elvira*.

En la comedia de Calderón *Los empeños de un acaso*, doña Elvira es hermana de Diego de Lara. Es una dama ingeniosa, valiente y la más desenvuelta de la comedia. Sale embosada y enamora a don Juan. Su hermano le pide consejo acerca del desdén de una dama y ella le propone que lo castigue con el olvido (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 184). En otra comedia, titulada *Mañana será otro día*, doña Elvira es amiga de doña Beatriz. Es una mujer fea, pero rica y resuelta (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 183).

En el contexto referencial del refranero, *Elvira* aparece con rasgos viriles. Recordemos un refrán recogido por Correas: «Ásperas piernas tenéis, Elvira; ásperas piernas y áspera vida» (p. 107). Lo de «*áspera vida*» se debe a que *Elvira* es tenida por una mujer valerosa, capaz de enfrentar riesgos considerados como propios del varón.

La resolución de *Elvira* se observa también en su pulcritud, lo que demuestra esmero, cuidado y atención diligente: «Si hermosa es doña Elvira, en su casa se remira» (Correas, p. 735).

La resolución de *Elvira* queda afectada por la inversión folclórica y se transforma en una desenvoltura grotesca: «Mala tos tenéis, Elvira, por abajo y por arriba» (Correas, p. 487).

En el *corpus* encontramos solo una canción que menciona a *Elvira*:

Elvira, tus castañetas  
para mí fueron saetas.  
(NC, 1468)

El texto aparece en el *Cartapacio de Morán de la Estrella* (1585).

*Elvira* con sus gestos y movimientos decididos y fuertes en el baile, mientras toca las castañetas, lo que demanda garbo y resolución, ejerce irresistible influencia en su contemplador: las «castañetas» de *Elvira* se metaforizan en saetas que hieren sus sentimientos, su corazón. Recordemos cómo nos presenta Covarrubias en el *Tesoro...* el gesto de hacer o tañer castañetas:

Castañeta, el golpe y sonido que se da con el dedo pulgar y el dedo medio, cuando se baila; y porque para que suene más se atan al pulgar dos tablillas cóncavas, y por de fuera redondas a modo de castañas, se dijeron así ellas como los golpes que dan, castañetas (*s.v. castaña*, pp. 473-474).

En resumen, *Elvira* representa a la mujer decidida, valerosa y casi varonil. Realiza acciones de hombre, lo que puede percibirse en cierta aspereza de rasgos, gestos y actitudes. Puede prescindir de ser muy bella, porque lo que la define es el valor.

## F. Isabel

El nombre *Isabel* connota a una doncella hermosa. Y, como consecuencia, es también nombre de mujer deseable, que en ocasiones tiene que defender su honestidad frente a quienes la desean, puesto que de su reputación depende su porvenir. No estamos de acuerdo del todo con Montserrat Ramírez Castañón cuando dice: «El nombre Isabel, aunque no siempre, infiere idealización de la mujer que lo porta» (2010: 262). *Isabel* no está elevada sobre la realidad por medio de la inteligencia o la fantasía, sino que es más bien un modelo de comportamiento mediante el cual se quiere inducir a realizar determinadas acciones. Si hay un nombre que «infiere idealización» es *Inés* tal como lo señala Covarrubias en el *Tesoro...*: «Nombre de mujer, del nombre latino 'agnes'; vale tanto como pura, casta y santa...» (*s.v. Inés*, p. 1096 a).

La *Isabel* más famosa del teatro de Calderón es la hija de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*. Violada por don Álvaro de Ataide es la actante involuntaria de la trama. Al militar lo seducen la belleza de la joven y el ocultamiento al que la somete su padre quien por su celo provoca la pérdida de la honra de la joven. Para ocultar su afrenta, el padre decide finalmen-

te meterla en un convento, con lo cual la joven resulta doblemente castigada. En otra obra titulada *Luis Pérez, el gallego*, la hermana de Luis Pérez lleva por nombre *Isabel* y representa el honor que debe preservar su hermano (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 270-271).

El significado del nombre se construye básicamente a partir de dos contextos referenciales complementarios. En el primer contexto se exalta la belleza de la dama portadora del nombre *Isabel*; en el segundo, se la constriñe a preservar su honra.

En la primera de las canciones que comentaremos, se cita una voz masculina que declara su amor y revela con qué intensidad la dama despierta el deseo amoroso metafórico en la palabra *sed*:

Isabel, i vos lo ved,  
kuánta por vos es mi sed.  
(NC, 347)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas.

Otra de las canciones en que se menciona el nombre *Isabel* es, en el contexto del cortejo amoroso, un piropo:

Isabel, boca de miel,  
cara de luna,  
en la calle do moráis,  
no hallarán piedra ninguna.  
(NC, 113)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930).

Se destaca la belleza de la dama mediante dos metáforas: boca de miel y cara de luna: la primera metáfora destaca la apetitosidad de la boca de la dama, con una clara llamada a los sentidos, y a la vez resalta la dulzura y suavidad de sus palabras; la segunda pone de relieve la blancura de su rostro y también su redondez; el tener un rostro redondo (no alargado ni afilado) se considera signo de belleza en la época. Es necesario resaltar que el nombre *Isabel*, por rimar con una palabra de valor positivo como *miel*, en esta y en otras composiciones, se encamina en esta dirección a una débil motivación formal. El cantar cierra con una hipérbole que destaca que frente a la casa de la dama no hay piedras: quizá porque los numerosos pretendientes las toman por recuerdos o tal vez porque las usan para golpear las ventanas de la dama y llamar su atención.

En otra de las canciones, el galán manifiesta un movimiento afectivo hacia la dama que involucra todos los grados de propensión amorosa:

Vuestros son mis ojos, Isabel,  
vuestros son mis ojos  
y mi corazón también.  
(NC, 328)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (siglo XVI). Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930).

Los ojos simbolizan la puerta por la que ha entrado el deseo, que se ha transformado en un sentimiento profundo lo que se manifiesta a través de la metonimia *corazón*. La actividad espiritual amorosa se ha originado en la mirada y ha penetrado poco a poco, lo que se hace evidente en la recurrencia *vuestros... vuestros...*, hasta recalar en el sentimiento. La enunciación de la declaración amorosa funciona como correlato del proceso de enamoramiento.

El poema que sigue, a la vez que exalta la belleza de la portadora del nombre *Isabel*, vincula la construcción del nombre con un nuevo contexto referencial a partir del cual se conmina a las jóvenes portadoras del nombre a labrarse una buena fama.

La composición actualiza el tema del cortejo amoroso y de los obsequios que se hacen durante el mismo:

Bien sabe la rrosa  
 en ké mano posa;  
 el klavel,  
 en la mano de Isabel,  
 i la klavellina,  
 en la de Katalina.

(NC, 1997 C)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930).

Es pertinente la presencia del tema de las flores en este contexto, dada su belleza y evocación de los sentidos. El concepto de flor comprende el concepto de muchacha. Para Juan Victorio la presencia de las flores evoca la idea de amor en la lírica tradicional, por eso es necesario «...observar la diferencia de mentalidades que subyace entre la lírica que nos ocupa que hace rimar 'amores' con 'flores', y la lírica cortesana, que establece la relación amor-dolor» (1995: 512). El cantar va asignando flores, de distinto sentido simbólico y de diferente valor en cuanto a belleza, a cada dama. Se parte de un enigma basado en una figura de ficción enunciativa, metagoge, que atribuye cualidades de ser animado a la rosa: «Bien sabe la rosa en qué mano posa...». El enigma está planteado en sentido claro y se resuelve definitivamente conforme a un refrán que se lee en la colección de Correas: «Bien sabe la rosa en qué mano posa: en el hombre discreto y en la mujer hermosa; pues partámosla los dos, pues entramos toca: a mí por amor de vos y a vos por la más hermosa» (p. 126). Probablemente el refrán no haya sido inicialmente tan largo: debe haber ido agregando codas en su proceso de puesta por escrito. Lo cierto es que aclara de manera suficiente el enigma planteado.

La rosa, además de ser la reina de las flores y el obsequio para la más hermosa, simboliza el amor, la virtud, la confianza, la virginidad, el misterio y a la vez el pecado. Es el símbolo de la Virgen María, la rosa mística de los católicos. Su belleza y su perfume simbolizan el amor; y sus espinas, las heridas que el amor puede ocasionar.

Tras el enigma, el poema sigue una estructura paralelística. El clavel le corresponde a *Isabel*, una dama con un nombre bien determinado. Recordemos que el clavel simboliza el amor puro. La atribución de esta flor podría constreñir a la dama a construirse una buena

reputación. La flor en cuestión también está vinculada con las leyendas y atributos de la Virgen: las lágrimas que derramaba al ver a su hijo llevando la cruz se transformaban en claveles; en otra leyenda se cuenta que un clavel comenzó a florecer al nacer Jesús. La flor de aroma suave y dulce, por contraste con la rosa y con algunos de los sentidos que representa, simboliza la inocencia en el amor.

Es necesario tener en cuenta que las flores aparecían muy vinculadas con los milagros de la Virgen. En la Edad Media estos milagros tuvieron una extraordinaria difusión a través de imágenes y a través de una literatura que cultivaron los monjes. Quien la cultivó en lengua castellana fue el clérigo Gonzalo de Berceo, pero ya se había difundido en latín durante siglos.

A la mujer portadora del nombre *Catalina* corresponde una flor más modesta, la clavellina, de flores y hojas más pequeñas. Esto concuerda con la naturaleza de este nombre femenino, de connotaciones negativas, ya que representa a la mujer habladora y zalamera, entre otras cosas.

La constricción social que exige a la dama llamada *Isabel* preservar su castidad se expresa en un refrán recogido por Correas: «Ponte buen nombre, Isabel, y casarte has bien» (p. 642).

Mal Lara glosa el refrán y deja en claro que se aplica a las jóvenes bellas que a causa de sus cualidades están en riesgo de perder su honor:

Buen casamiento espera a la mujer que es virtuosa, porque *A la casta, Dios le basta*, y están declarados arriba grandes bienes de la mujer que se funda en virtud. Pues buscando una, llamada Isabel, cómo se podría casar, dezíanle que se pudiese buen nombre, que según declara el comendador, quiere decir buena fama. Según en latín, y el sabio lo dize, Proverbios, 22: *Melius est bonum nomen, quam diuitiae multae*, ¿quál es mejor buena fama que muchas riquezas? Y el Eclesiástico, cap. 41: De aquí terná entendido la moça que, para casarse, es gran cosa la buena fama. Aunque agora, según dize Horatio, *Et genus et virtus nisi cum reviliior alga est*. Linage y virtud sin hazienda, no valen más que las ovas, que son yerbas de muy poco precio, o ninguno, `por mejor decir. Es de preguntar, por qué más dixo Isabel que otro nombre. Dizen, que son por la mayor parte hermosas las Isabeles, y la hermosura es trabajosa de guardar, y así pueden ser más traviessas que las que no son hermosas, aunque no debe ninguna confiar en que es hermosa porque se llama Isabel... (V, 50, p. 487-488).

La joven nominada como *Isabel* es el arquetipo de la mujer bella en edad de casarse. Algunas canciones exaltan su belleza y otras, a la vez que destacan su belleza, le sirven como advertencia sobre cómo debe comportarse. Si una de las funciones del folclore es inculcar patrones de conducta para preservar instituciones, lo podemos ver en este caso. Lo que se pretende es preparar a las doncellas para incorporarlas a una institución como el matrimonio. El reconocimiento masculino de la belleza femenina depende mucho de la castidad de la mujer, ya que ésta genera la aptitud para incorporarse al matrimonio. La belleza no vale de nada si no puede asociarse a la «virtud» de haberse abstenido del goce carnal. El matrimonio se realiza en condiciones de felicidad, cuando se satisface al varón que se complace en la posesión de un bien como la virginidad. El teatro de Calderón nos presenta mujeres llamadas *Isabel* que son ejemplos de cómo la mujer porta en su castidad la honra masculina, que en gran medida depende del buen nombre de la mujer. La *Isabel*

de *El alcalde de Zalamea* es recluida en un convento para no convertirse en un signo visible de la deshonra de su padre; es doblemente castigada y utilizada para solucionar un problema masculino de honra. El significado del mundo de las flores aparece asociado a las mujeres jóvenes de dos maneras: por un lado son portadoras de flores que deben conservar siguiendo un mandato social y religioso y como contrato consensual para conseguir un buen matrimonio, para «casar bien»; por otro lado, cortar o coger la rosa o la flor es una manera enigmática y bella a la vez de decir lo que en lenguaje ordinario caería fuera del decoro y que está reservado para la esfera del matrimonio, a la que hay que llegar con decoro, es decir, con la honra y estimación de los demás. Las instituciones, como se ve, son coercitivas en proporción a su antigüedad.

### G. Juana

El nombre *Juana* connota a la mujer entendida como objeto de deseo. Su significado de base, al igual que el de su equivalente masculino *Juan*, es general.

En el teatro de Lope de Vega el nombre *Juana* sirve para dar una idea general de alguien en un contexto: nombre típico de mujer, criada típica, lavandera típica, dama típica y prostituta (Morley y Tyler, 1961: 696).

*Juana* es el nombre de una mujer cualquiera; pero es precisamente este significado lábil y general el que le permite convertirse en el nombre modélico de referencia que sirve de vehículo para la expresión del deseo. En términos psicológicos el deseo carece de un objeto fijo: cada vez que alguien cumple un deseo, se ve impulsado hacia otro objeto de deseo. El lugar del objeto de deseo es un lugar vacío, un objeto ideal, la expresión de una falta que origina la actuación y la creación por parte del sujeto; por tal motivo un nombre que expresa como significado a una mujer cualquiera es el significante ideal de una falta y de una aspiración.

En la lírica tradicional el nombre *Juana* se vincula con toda una serie de símbolos, algunos asociados con el agua y otros más «concretos», que permiten la expresión del deseo masculino. Esto se puede observar si se sigue la construcción simbólica del nombre en diferentes contextos referenciales.

Conviene reparar, en principio, en una canción que explota los dos sentidos del nombre a través del hipocorístico *Juanica*. Estos sentidos son: el de una mujer cualquiera y el de la mujer entendida como objeto de deseo.

Juanica, la pelotera,  
Cansarás y amansarás y andarás queda.

(NC, 2036)

El texto aparece recogido en colecciones paremiológicas: el *Libro de refranes* (1542) de Pedro Vallés, los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez, la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara y el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. No se registran supervivencias del mismo.

Mal Lara glosa el texto comentando dos aspectos importantes: el nombre *Juana* / *Juanica* se usa para designar a una mujer cualquiera; representa, asimismo, a la mujer muy asediada o muy deseada que rechaza a todos y al fin de cuentas se queda mal acompañada:

Quién fue Juanica yo no lo sé, porque ningún autor griego ni latino trata della, ni menos ay viejos que se acuerden della. Preguntando yo mucho quién sería, respondióme un viejo: «¿Qué os matáis quién sea Juanica? Toma de las que conocéis y ponedla ay, donde cuadrará mejor que si uviera historia de la del refrán». Declara aquí que por muy desembuelta que sea la moça, en casando amansa, principalmente si encuentra con marido haragán y cargan de hijos que ha de criar ella, y mantener de su trabajo. Por más pelotera que haya sido, o que haya desechado a todos, o tratado como pelotera, viene a pagar todo con la contina pena (IV, 60, p. 430).

Otra de las canciones se limita a destacar la belleza de *Juana*:

¡Qué bonita que soys , Juana!

¡Ay, Juana, cómo soys galana!

(NC, 99 A)

El texto aparece en *La enamorada Elisea* (1596) de Jerónimo de Covarrubias. No se registran supervivencias del mismo.

La manifestación del deseo vehemente, que despierta *Juana*, se manifiesta a través de enunciados exclamativos que intensifican la expresión del sentimiento. La rima cumple un papel importante, pues equipara el nombre *Juana* al adjetivo *galana*, que destaca el agrado que despierta la joven. *Juana* no solo es bonita o linda, sino que además, como *galana*, sabe seducir.

Pasemos ahora a una serie de canciones en las que el deseo tiene su expresión poética a través de símbolos.

La siguiente canción presenta un tópico o subtópico del encuentro amoroso, ir a lavar al río:

Vide a Juana estar lavando

en el rrío y sin çapatos,

y díxele suspirando:

«di, Juana, ¿por qué me matas?»

( NC, 91 B)

El texto aparece en el *Cancionero Sevillano* (1580-1590), en la *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (1578) y en distintas comedias de Lope de Vega.

La voz masculina citada va actualizando símbolos para ilustrar su deseo, hasta manifestarlo a través de una hipérbole: lo matan de amor, se muere de amor y de deseo por *Juana*.

La pregunta final es indicadora de que se arde en deseo, de que ver a *Juana* a provocado el éxtasis del deseo. Ese estado de éxtasis se ha ido preparando gradualmente a través de símbolos y señales propiciatorias. El tema del lavado tiene una significación erótica (Sánchez Romeralo, 1969: 64). El río simboliza una predisposición al deseo, a dejarse arrastrar por la corriente de la pasión (Victorio, 2001: 93). En perspectiva masculina, el pie desnudo de la mujer es una marca erótica por donde se toma impresión de otras partes del

cuerpo. La percepción de los diversos símbolos «eróticos» va apasionando el ánimo del observador que ya no puede estar tranquilo y expresa suspirando su deseo, en clara señal de que quiere intensamente a la joven portadora del nombre *Juana*.

La canción que comentaremos en lo subsiguiente presenta otro tópico del encuentro amoroso, los baños de amor:

Si te vas a bañar Juanica,  
dime a cuáles baños vas.

Si te vas a bañar al río  
o [a] algún rosal onbrío,  
dímelo agora, amor mío,  
porque allí me hallarás.  
Dime a cuáles baños vas.

Si te vas [a] alguna huerta,  
o [a] alguna fuente cierta,  
¡ay!, no me cierres la puerta,  
porque vea cómo estás.  
Dime a cuáles baños vas.

(NC, 1700 B)

El texto aparece en el *Cancionero de Ana Yáñez* (1550), de Pedro de Orellana. Se lo puede leer también en el *Cancionero Tradicional* editado por José María Alín (núm. 168). No se registran supervivencias.

La expresión del deseo masculino se logra a través de una serie de símbolos de contenido erótico dispuestos en gradación ascendente. El enamorado expresa su movimiento afectivo hacia la joven llamada *Juanica*, hipocorístico de *Juana*, pidiéndole le diga a cuáles baños va. Los baños eran sitios de encuentro amoroso; el agua simboliza la fecundidad, el deseo y el instinto. El pedido se repite, intensificándose la expresión de deseo con el simbolismo del río que, como dijimos, expresa la predisposición a dejarse arrastrar por la corriente del instinto y con el simbolismo del rosal. La joven se «baña» en el rosal al ponerse bajo la influencia de la naturaleza por él representada, pletórica de olores embriagantes y de misterio. El enamorado enfatiza la expresión de su deseo con una serie de repeticiones que lo hiperbolizan.

El éxtasis de la expresión de deseo ocurre en los últimos cinco versos. El enamorado le pide a *Juanica* que le avise si va a ponerse bajo la influencia del huerto. Las connotaciones eróticas se multiplican, pues en el huerto además de flores, hay frutos, árboles, aire y sol; todos estos elementos agregan contenido erótico. La joven se va a someter a la fuerza de la naturaleza. Ella misma se transforma en el espacio bajo cuya influencia está y puede abrir o cerrar la puerta al enamorado que desea «verla». Es necesario creer que tras el verbo *ver* se presenta la significación de algo más íntimo (Victorio, 2001: 46).

En otra canción un joven pregunta a *Juana* por el secreto de su belleza y ella da la clave en una respuesta sutil, simbólica:

—¿Qué te pones en la cara,  
Juana, que tan linda estás?  
—El diablo lleve más  
que un poquito de agua clara.  
(NC, 335 bis)

El texto aparece en el *Cancionero* (1586) de Gabriel Maldonado. Herminio Barrio y Ángel Espina recogieron supervivencias de la canción en el pueblo de Calabor, Sanabria.

La canción está construida como figura pragmática de ficción enunciativa: dialogismo o ficción de diálogo. La respuesta de la joven enfatiza el poder, simbólico, del agua para fecundar la belleza y despertar el deseo.

La siguiente canción actualiza también el simbolismo del agua:

Por la puente, Juana,  
que no por el agua.  
(NC, 2042)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Turín* (1585-1605), en la *Primavera de romances* (1621) de Arias Pérez y en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. Lo usaron en sus composiciones líricas Góngora y Lope de Vega. No se registran supervivencias del mismo.

La canción tiene un aparente valor admonitorio: se actualizan los símbolos del agua y del río para advertir a la joven de los peligros de entregarse al deseo; sin embargo, la advertencia que se presenta con apariencias de verdadera envuelve una paradoja, pues designar al río mencionando el puente es prácticamente tentar a la joven al designar a la fatalidad, al inevitable deseo, invitándola a situarse encima del abismo. El maestro Correas apunta algo sobre el sentido literal de la canción y señala que «Es peligroso el vado» (p. 648), pero también es peligrosa «la puente», pues conduce a ponerse a tiro de los deseos de alguien.

En la canción que sigue, su enamorado le pide a Juana que haga más patente la expresión de su cariño al abrazarlo:

Abráçame, Juana, más,  
que no son buenos abraços  
quando no llegan los braços  
a cruçarse por detrás.  
(NC, 1702)

El texto está recogido en el *Cartapacio de Manón de la Estrella* (1585) y en el *Cancionero de Florencia* (1608). No se registran supervivencias.

La figura está construida como figura pragmática expresiva. En este caso se trata de una optación o expresión de deseo, como no podría ser de otra forma estando en el medio Juana. El amante desea que la joven lo ciña más en sus brazos en señal de afecto.

La siguiente canción se vale de un eufemismo para expresar el deseo sexual:

Baite conmigo, Juana,  
i verás qué te daré:

darle é botín serrado  
 que te rrepique en el pie.  
 (NC, 1707 B)

El texto aparece en el *Cancionero de Jacinto López* (1620). Lo incluye José María Alín en su *Cancionero Tradicional* (núm. 981). No se registran supervivencias del mismo.

La voz masculina citada le pide a *Juana* que se acerque para «darle botín cerrado». Correa nos aclara el significado de esta frase proverbial: «Dar botín cerrado. Hacer con mujer» (p. 891). Se trata de una «trampa» que encuentra el lector moderno, la cual no existía para el receptor tradicional, que sabía a qué se aludía cuando se usaba la frase. El campo semántico del calzado siempre tiene connotaciones eróticas: el pie pequeño se identifica con el sexo pequeño (estrecho) en las mujeres; ponerse el calzado es una metáfora del acto sexual (todavía se usa, como expresión muy vulgar, «calzarse» a una mujer para indicar que se tienen relaciones sexuales con ella).

Observemos otra canción que constituye un pedido erótico-cómico:

Ponme la mano aki, Xuana,  
 ke no perderás nada.  
 (NC, 1709 ter A)

De nuevo se usa la optación o expresión de deseo para pedirle a *Juana* algo grosero. El *aquí* tiene un valor eufemístico, puesto que puede señalar cualquier parte del cuerpo, pero al no tener término conocido se carga de connotaciones eróticas y llama la atención hacia lo bajo corporal. La canción está construida desde la visión carnavalesca del mundo y su humor en el que las groserías son comunes. En términos folclóricos cumple una función desrepresiva.

Los refranes en que aparece el nombre propio *Juana* en general enfatizan la representación de una mujer típica o una mujer cualquiera. Sin embargo, hemos hallado un refrán que presenta a *Juana* como objeto de deseo. En él la voz masculina expresa pesar ante la partida de una mujer llamada *Juana*, pues ve frustrados sus sentimientos: «Mucho me pesa, señora Juana, mucho me pesa, mas empero vaya» (Correas, p. 534).

El nombre *Juana* ocupa en la lírica tradicional el lugar del objeto de deseo masculino. El hecho de designar a una mujer típica o cualquiera le da la base necesaria para ser el nombre propio ideal para composiciones en que se simboliza la expresión del deseo, tanto desde la perspectiva de un refinado erotismo, como desde una visión humorística grotesca.

## H. María

*María* es el nombre que representa a la mujer activa en contraste con el hombre pasivo. Es sobre todo la mujer lista y también la mujer clarividente, dominadora y sagaz (Iglesias Ovejero, 1981: 327). Estas connotaciones tienen tonalidad negativa.

La construcción del significado simbólico del nombre *María* se realiza a partir de la motivación referencial, consolidándose en distintos contextos referenciales como veremos en lo subsiguiente.

En distintos cuentos folclóricos *María*, la lista, es la mujer de *Juan*, el tonto, y a veces su madre. Muchas veces la pareja entra en un juego sutil de inversiones en el que la lista se transforma en tonta y el tonto en listo. Los contextos referenciales en que aparece construida esta relación son variados.

No estamos de acuerdo con la opinión de Montserrat Ramírez Castañón cuando dice: «*María* es el nombre de cualquier mujer, es sólo un nombre que sirve para referirse a una mujer de tantas» (2010: 255). Despojar a la construcción simbólica del nombre de la marca de principio activo impide comprender el papel de *María* y de sus hipocorísticos en distintos contextos referenciales. Por otra parte, *María* no podría ser un nombre para designar a cualquier mujer, porque este espacio está reservado, en este código antroponímico, al nombre *Juana*, equivalente femenino del nombre *Juan*, usado no solo para referirse al tipo del tonto, sino también para designar a un cualquiera.

El desarrollo del principio activo se observa en la lírica tradicional sobre todo en composiciones que mencionan los hipocorísticos de *María*: *Marica*, *Mariquita*, etc. Cuando se usan los hipocorísticos el principio activo parece limitado a un aspecto o fin determinado; por ejemplo: reflejar la imagen de una mujer desenfadada y tramposa; mostrar a una mujer en un papel sexualmente activo. Casi siempre se usa el hipocorístico teñido por la comicidad típica de la época.

Entendemos que la censura de la religiosa debe haber impedido que se pusieran por escrito textos «desvergonzados» o «atrevidos» en que apareciera el nombre *María*, por tratarse del nombre de la Virgen. Este tipo de composiciones deben haberse conservado en la tradición oral.

Recordemos que la Virgen no es el único personaje bíblico portador del nombre y que *María* o *Miriam*, hermana de Moisés, estimulaba mucho la imaginación, pues se asociaba su nombre con la magia (Iglesias Ovejero, 1981: 327), dada su condición de profetisa y cantora de Israel. Su nombre también estaba asociado a la astucia y debió ser importante en la conformación del nombre *María* como representación del tipo activo, pues *María* o *Miriam* obra en el episodio de la canasta de Moisés con gran diligencia o eficacia, supervisando el bienestar de su hermano y logrando que la hija del faraón tomara como nodriza a su propia madre. En resumen, de su actuación se desprende que era un prototipo de sagacidad.

Tomamos del *corpus* una canción en que aparece destacado el papel activo de *María*:

—Bámonos a la guerra,  
doña María.  
—No quiero, que no ai sueldo  
como solía.

(NC, 1202)

La composición aparece recogida en el *Cancionero de Jacinto López* (1620). No se registran supervivencias de la misma.

La canción se construye a partir de una figura pragmática de ficción enunciativa, el dialogismo o ficción de diálogo. El personaje masculino, cuya voz se cita en primer lugar, propone a *María* ir a la guerra y ella responde que no quiere, porque no se la satisface con

un pago. La negación implica una inversión de papeles y una transferencia del papel activo a la mujer. Recordemos que las mujeres seguían necesariamente a los hombres a la guerra, constituyendo la «impedimenta» de los ejércitos. Preparaban la comida y atendían distintas necesidades de la tropa: cumplían un papel semejante al que realizan las compañías de servicios. Es natural pues los ejércitos comienzan a regularizarse a partir del período de los Reyes Católicos. La presencia de estas mujeres se refleja en distintas obras literarias como el *Cantar de mio Cid*. Baste recordar, como prototipo, a *La Chispa*, graciosa acompañante femenina de un soldado, en la célebre obra dramática de Calderón *El alcalde de Zalamea*.

Veamos otra canción en la cual nos encontramos con *María* contestando sin dilación y con sagacidad a una pregunta de su madre:

—Hixa María,  
¿kon kién te kieres kasar?  
—Kon el kura, madre,  
ke no masa i tiene pan.

(NC, 1838 A)

El cantar aparece recogido solamente en la colección paremiológica de Gonzalo Correas y no se han registrado supervivencias del mismo.

De nuevo se utiliza el dialogismo, como figura pragmática de ficción enunciativa para dar forma al texto. Se actualizan dos tópicos recurrentes de la lírica tradicional y del refranero: el diálogo entre la madre y la hija, y el tema de la manceba del cura. El humor que caracteriza a la composición se basa en la parodia de la cultura oficial y de sus instituciones, como la Iglesia. Se presenta un caso construido desde la lógica del mundo al revés: un mundo en que los curas pueden casarse. La joven propone un casamiento paródico, puesto que los curas no pueden casarse para guardar la regla del celibato, para ello contesta con falsa ingenuidad, suspendiendo el juicio respecto de la prohibición de casarse con un cura y agudizándolo al ponderar las facilidades que tienen los clérigos para sustentarse. El efecto humorístico se produce por este contraste entre suspensión y apertura del juicio, que crea una lógica de las cosas al revés. La joven llamada *María* responde con gran agudeza y malicia.

El refranero nos presenta a *María* como la pareja de *Juan*: «Tal para tal, María para Juan» (Correas, p. 761). Lo mismo se observa en este refrán narrativo también recogido por Correas: «Juan y María por leña van, lunes parten y martes llegarán, miércoles cargan, jueves huelgan, viernes vienen, sábado están» (p. 405). Como ya dijimos, *María* cumple un papel activo y *Juan* un papel pasivo. Mal Lara ha reinterpretado el primero de los refranes en clave religiosa, quizá tratando de evitar la censura religiosa, por eso no contamos con la restauración del contexto referencial que siempre realiza en sus glosas. Sin embargo, nos da muestras de la dificultad antes apuntada de dejar registro de composiciones de contenido dudoso o atrevido en que apareciera el nombre *María*, dada la coincidencia con el nombre de la Virgen:

Pues conocido esto, queda también a los christianos, que para imitación de costumbres sanctas y buenas, se pusieron nombres de sanctos, y así tienen los hombres entre muchos que ay, nombre de san Juan, o del Apóstol o del Evangelista, y las mujeres de sancta María, madre de nuestro señor Jesu Christo.

Assi el refrán dize: *Tal para tal, María para Juan*, porque ambos son excelentes nombres, tomados de los sanctos más queridos de Dios, que así sea el marido para la mujer, como un nombre conviene con otro. Y aunque los que se casaren no tengan aureola o corona de vírgines, deven seguir aquel servicio, aquel contento, aquella humildad, aquella voluntad que sea toda una, y en castidad se convierta lo demás.

Dexo de decir cuánto bien signifiquen Juan y María, y cuánta excelencia tienen, más que Cayo y Caya de los antiguos, y que más bienaventurados somos nosotros en tener el nombre de María, que fue casada con sancto Joseph en eterna virginitad, y que no pidamos a Dios otra cosa sino que dé una partezilla del bien que avía en la casa de tales casados... (VI, 1, pp. 529-530).

Es diferente la actitud de Mal Lara al glosar el siguiente refrán: «*Cual es María, tales faldas tira o tal hija cría*». Como el contexto verbal en que aparece el nombre *María* da la idea de que se puede aplicar a una mujer común, no a la Virgen, se muestran las connotaciones negativas del nombre, pues constituye el reflejo de un tipo de mujer cuyas acciones sirven de mal ejemplo:

La parte más principal de criarse bien la hija, es la madre, porque es espejo en que se miran la una a la otra continuamente. De ay viene, que si es *Mala la madre, es mala la hija, y aun la manta que las cobija*, como dize el refrán (VIII, 86, p. 792).

Glosa Mal Lara otro refrán: «*Allá va María con cuanto había*». Sobre todo el refrán, y en parte la glosa, consolidan la imagen de la mujer portadora del nombre *María* como tipo activo, es decir, como un tipo consolidado o asentado como sujeto operante:

El refrán fue hecho contra aquellos que son tortugas o caracoles, que do quiera que van, llevan sobre sí toda su hazienda. Y no teniendo en su casa sino el axuar de la Fontera, según diximos, andan ellos muy polidos y muy adereçados, llenos de broches y otras joyas de oro, que parecen tablillas de plateros, y, como digo, en su casa no tienen qué empeñar por una hogaça (VIII, 22, p.759).

La glosa, como se ve, tiene las rémoras de la búsqueda de un sentido moral que en este caso depende mucho del punto de vista del glosador; sin embargo, el sentido literal de la paremia pone en primer plano el principio activo en la construcción simbólica del nombre.

Veamos ahora distintos contextos referenciales contruidos a partir del refranero en que *María* destaca como tipo activo y sagaz.

Recordemos un refrán narrativo que destaca la virtud de *María* para obrar prontamente, esta vez frente a otro prototipo de actividad diligente como *Pedro*: «*¡Qué maravilla del pan de la villa: trájolo Pedro y comiólo María*» (Correas, p. 670).

En otro refrán nos encontramos con una *María* muy diligente y rápida para obtener ventajas, al hacer pasar una cuarta parte de una libra por media libra: «*Pesa presto María, cuarterón por media libra*» (Correas, p. 634).

*María* es un prototipo de la mujer lista o sagaz y de la actividad en general. Tiene en sus hipocorísticos singularizaciones y particularizaciones de estas características, orientadas hacia fines concretos; sin embargo, todos los tipos particulares se encuentran bosquejados en potencia en el tipo general.

La reserva y cautela con que se trataban los textos escritos en que aparecía el nombre *María*, coincidente con el de la Virgen, no debió pesar sobre textos en que se mencionaban sus hipocorísticos. No debe sorprendernos de una época que todavía pensaba que el nombre contenía reflejos del objeto. Recordemos que uno de los trabajos célebres de la prosa exegética de Luis de León es *De los nombres de Cristo*. Mal Lara no podía sostener una exégesis en sentido contrario a la que predominaba en la época, a la oficial. Un texto podía tener diferentes sentidos literales, según el principio aristotélico, con la condición de que no fueran contradictorios entre sí.

### I. Maribáñez / Maripérez

*Maribáñez* es un nombre compuesto por *Mari*, hipocorístico de *María* y por *Ibáñez*, patronímico derivado de *Iván*. *Iván* es una variante para designar el nombre *Juan*, que tiene una etimología hebraica (Iglesias Ovejero, 1981: 310). *Iván* sería adaptación latina del nombre hebreo *Juan*: en latín se escribe *Ivan* que debería leerse *Juan*, porque la *i* es semi-consonante y la *v* no es consonántica aquí, sino que es una mera variante gráfica de la *u*. *Mari* distinguiría a la mujer lista, atrevida, desenvuelta. El significado de *Juan/Iván* en este contexto sería el de «un cualquiera» (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 28). Como resultado de esta composición, hipercharacterización, *Maribáñez* significaría algo así como una viva o atrevida cualquiera. Iglesias Ovejero nos recuerda que los hipocorísticos de *María* se utilizan para designar a un animal modelo de astucia como la zorra:

La zorra, símbolo en Occidente de la malicia, se personifica mediante los hipocorísticos de *María*, representación de la mujer lista [...] en un cuento popular de la provincia de Cáceres, Mariquita, esposa del lobo Vicente, se burla de éste atándolo a los cuernos de una vaca, que lo arrastra hasta el establo, donde el amo lo desuella vivo (1981: 330).

En muchos contextos, el nombre *Maribáñez* es perfectamente intercambiable por el nombre *Maripérez*, puesto que significan más o menos lo mismo. *Maripérez* está compuesto por el hipocorístico *Mari* y por *Pérez*, patronímico derivado de *Pero* o *Pedro*, cuyo significado también sería el de un cualquiera. Los nombres *Juan* y *Pedro* son perfectamente intercambiables en varios contextos: «Ahí tenemos al frecuentísimo Perico de los Palotes, un cualquiera, que también se registra como Juan de los Palotes» (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 36).

En el contexto de la lírica tradicional los nombres propios *Maribáñez* y *Maripérez* son intercambiables sin que haya pérdida en ello, aunque el significado de *Maripérez* se transforme levemente en otro contexto referencial, donde probablemente el apellido hipercharacterizador *Pérez* lo distinga otorgándole connotaciones de mayor desenvoltura en el plano físico o corporal.

El nombre *Maribáñez* (*Maripérez*) es representativo de la mujer lista, audaz, tramposa, engañadora, mala pagadora y gastadora. Casi todas la *Maris* del refranero están emparentadas con ella, aunque algunas le sean más próximas, como las siguientes que aparecen en refranes recogidos por Correas: «Marirrisa, hija de Pero Afán: vivo el padre, rica; muerto, no

tiene un pan» (p. 492). En el que sigue parece citarse la voz de un marido desdichado: «La mi Mari Andrés, de treinta reales me los hizo tres, y tal bullir bullir con el dinero» (p. 428)<sup>7</sup>.

La canción que menciona a *Maribáñez* y a *Maripérez* unidas, casi como si fueran la misma, cita una voz masculina que habla como dirigiéndose a personas cuya mala intención reconoce:

Afuera, Marivañes,  
que malos tiros traes.  
Afuera, Maripérez,  
que malos tiros tienes.

(NC, 1969)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez, la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara y el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas.

El cantar está enmarcado por una figura pragmática expresiva: una optación cercana a la imprecación, que permite expresar con vehemencia el deseo de que una joven lista y tramposa se aparte de la persona a la cual engaña y, en sentido figurado, el deseo de alejarse de un daño. Probablemente la voz citada sea la de un marido o la de un amigo engañado. Mal Lara, al glosar la canción, señala el estrecho parentesco que tiene esta forma simple con los refranes. Como humanista, busca una explicación moral del sentido literal de la canción, tratando de construir una filosofía práctica e inmanente:

Todo es un refrán, sino que tiene los retruécanos de coplas antiguas. Desta Maribáñez ay otro refrán que avemos dicho por donde se declaran sus malas mañas: «La cruz de Maribáñez, que pierdas y no ganes». Ésta se casó con hombre a quien ella pudiese bien echar dado falso, y engañarlo también con sus juramentos, y el buen hombre, vistos al descubierto sus malos tratos, arrepentido del casamiento, sintió que era muy engañado, y riñendo con ella le dezía este cantarcico. Puédese aplicar a personas que caen tarde en su daño, y se quieren apartar dél, diciendo: Afuera, Maribáñez (III, 10 pp. 306-307).

En otro contexto referencial se acentúa la imagen de *Maribáñez* como mujer tramposa, perjuradora y engañadora. Cuando Mal Lara glosa el refrán «*La cruz de Maribáñez, que pierdas y no ganes*», nos encontramos con los ecos de un registro referencial que parece haber estado construido como un relato anecdótico más amplio:

Declara el Comendador: «que quando (esta Maribáñez) juraba a la cruz, era para engañar». Desdicha es grande en algunas, que toman la cruz y los sanctos para que, creídos de los que oyen, hagan lo que no pudieran, si no juraran. ¡Cuán admirable fue la verdad de los que, antes, con un sí, o un no, eran creídos! No agora, que pensamos, quando más juramentos hacen, que mienten más; estando los tiempos ya trastocados diremos el refrán. Quando alguno os quiere jurar la cruz muy fácilmente, como el refrán, «si la jura por nos es» (II, 11, p. 244).

7.— No podemos olvidar a la célebre *Marizápalos*, que según Correas es el *Apodo de una desaliñada, que arrastra y da en los zancajos con las faldas*. «*Zárpalos*» es *palabra fingida por énfasis del sonido* (p. 996). El personaje aparece mencionado en el cancionero, pero no tiene una representación definida.

Como de costumbre, Mal Lara intenta extraer un saber del fondo de los refranes como si se tratase de versos arcanos, para ello acude al tópico literario de la Edad de Oro y contrasta esa época, en la que la que palabra y los juramentos valían, con el presente que le toca vivir.

Además de ser intercambiable por el nombre *Maribáñez*, el nombre *Maripérez* aparece construido simbólicamente en un contexto referencial particular en el que recupera la representación común o general de mujer lista y tramposa, y se agrega la siguiente connotación singular: mujer activa y desenvuelta. En este nuevo contexto se realzan el desenfado y la diligencia en el plano material y corporal.

En la siguiente canción se destaca la habilidad de la joven para bailar:

-¡Buena va la dança  
Señora Mari Pérez!  
-Con cascabeles.

(NC, 1717 bis A)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas.

El cantar está enmarcado por otra figura de ficción enunciativa, el dialogismo o ficción de diálogo, en la que parece que alterna la voz masculina con la de *Maripérez*. En otra canción el dialogismo se desdibuja y todo parece dicho por la voz masculina:

Buena va la dança  
señora Maripérez,  
con cinco cascabeles.

(NC, 1717 bis B)

El texto aparece en el manuscrito 2582, fol. 378, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las dos canciones destacan la desenvoltura y el desenfado de la joven para la danza, actividad sobre la cual se formulaban muchas advertencias (*vid.* Nombre propio *Marina*). Observamos también a *Maripérez* vinculada con la danza en otra escena que nos transmite un refrán recogido por Correas: «¿Por acá va la danza? ¿Por acá va la danza, Mari Pérez? ¿Por acá va la danza, Marcos Conde?» (p.643). El maestro Correas glosa el refrán de la siguiente forma: «Habíase quedado dormido en una casa do bebieron, y buscaba la danza esotro día que despertó» (*loc. cit.*). La joven nominada como *Maripérez* aparece vinculada con espacios de desenfado físico y también moral: lugares donde se bebe, donde se baila, donde se hacen trampas.

El desenfado de *Maripérez* se manifiesta a través de otro refrán con imágenes grotescas típicas del humor basado en la visión carnavalesca del mundo: «Tira Mari Pérez un pedo sañudo; siete palmos alza la camisa del culo» (Correas, p. 775). El tipo especial de desenvoltura que caracteriza a *Maripérez* se explica conforme a otro refrán que recoge Correas que se distingue también por el humor grotesco vinculado con lo bajo material y corporal: «La mujer que buen pedo suelta, no puede ser sino desenvuelta» (p. 443).

*Maribáñez* y *Maripérez* nos recuerdan a las serranas del Arcipreste de Hita: se mueven por interés, pues siempre traen «malos tiros»; son absolutamente desenvueltas; admiten ser llamadas «señoras» aunque no lo sean; realizan acciones caricaturescas.

Los dos nombres son el resultado de un proceso de hipercaracterización muy particular mediante el cual el hipocorístico *Mari* se semantiza mediante apellidos que le otorgan una atribución flexible que permite que se intercambien, pero que añade a la vez una nota diferencial que presenta al patronímico *Pérez* como indicador de un tipo más activo. Los dos nombres deben sus rasgos connotativos propios a las connotaciones de los nombres que contribuyen a su composición y que están generadas en otros contextos referenciales. Los contextos referenciales en que se construyen las representaciones de los nombres *Maribáñez* y *Maripérez* acentúan la representación generada en los contextos referenciales de los nombres que intervienen en su composición.

### J. Marica/Mariquita

*Marica* y *Mariquita* son formas hipocorísticas del nombre *María*, logradas a través del uso de los diminutivos *-ica* e *-ita*, respectivamente. *Marica* y *Mariquita*, al ser diminutivos, se aplican sobre todo a mujeres de un estrato social bajo o popular (por ejemplo, una criada o una mujer del pueblo) o a una mujer muy joven, porque el diminutivo es siempre eso: algo que disminuye, que hace menor a quien se le aplica. Entendemos que sería impensable utilizar *Marica* o *Mariquita* para una dama protagonista de una comedia del teatro áureo, pero sí se puede llamar así su criada, por ejemplo.

Si *María* es el nombre que representa a la mujer activa en contraste con el hombre pasivo, *Marica* y *Mariquita* son especializaciones o particularizaciones de la representación de la actividad. Representan más bien la mujer desenvuelta, que actúa con desparpajo. Y eso se puede aplicar a varios aspectos y niveles: simplemente, mujer despierta y activa; o también mujer desenvuelta en el plano sexual.

Estas representaciones de la sexualidad tienen un tono cómico de especial colorido logrado por el empleo de eufemismos.

José Luis Alonso Hernández señala que una de las acepciones del nombre *Marica* es la siguiente: «...Quevedo lo emplea como nombre propio precisamente de una prostituta» (s.v. *Marica*, 1977: 514). No creemos que el empleo que hace Quevedo nos obligue a transferir la significación de «prostituta» al dominio de la lírica tradicional o del refranero. Al contrario, creemos que el nombre representa solo a una figura cómica sobre la que no pesaban sanciones morales; pues cumplía con una función desrepresiva típica de la visión carnavalesca del mundo. Quizá Quevedo tomó el nombre del acervo folclórico y lo dotó de una valoración moral negativa. Por eso no estamos de acuerdo con Montserrat Ramírez Castañón cuando al mencionar la definición de Alonso Hernández (2010: 256) pretende que el lector infiera que la portadora del nombre en la lírica tradicional podría ser una prostituta.

Recordemos una canción en que aparece el hipocorístico *Marica*:

Marica, tente a las alforjas  
que no puedo correr si aflojas.  
(NC, 1709 bis)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez, la *Recopilación de refranes* (siglo XVII) de Sebastián de Horozco y el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. No se registran supervivencias.

Para asignar un sentido aproximado al texto sería suficiente recordar las imágenes del *Romance de la casada infiel* de Federico García Lorca, que tan influido estaba por la cultura popular, y establecer analogías:

Aquella noche corrí  
el mejor de los caminos,  
montado en potra de nácar  
sin bridas y sin estribos.

Correas recoge una variante de la canción en que la que figura el nombre *María*: «*María*, tente a las alforjas, que no puedo correr si aflojas» (p. 490).

En las canciones que citaremos en lo sucesivo solo se registra el hipocorístico *Mariquita*. En la siguiente canción la propuesta sexual es eufemística:

Marikita, maxemos un axo,  
tú kara arriba, yo kara abaxo.  
(NC, 1710 bis)

El texto aparece únicamente en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas. No se registran supervivencias.

La invitación masculina es a machacar, majar, un ajo; como las indicaciones sobre cómo hacer esto son absolutamente heterodoxas «*tú cara arriba, yo cara abajo*», se infiere un sentido erótico. En este nuevo universo de posibilidades sí hay actividades que se realizan cumpliendo esas condiciones.

Correas ofrece una variante del mismo texto: «*Mariquita*, májame un ajo, ya cara arriba, ya cara abajo» (p. 492).

La propuesta sexual también es eufemística en la siguiente canción:

Marikita, si quies que te espulgue,  
zierra la puerta i mata la lumbré.  
(NC, 1710 ter)

El texto aparece también únicamente en el *Vocabulario* (1627) de Correas. No se registran supervivencias.

La voz masculina ofrece a *Mariquita* limpiarla de pulgas o piojos, espulgar, `para lo cual es necesaria la luz a fin de examinar y reconocer bien la cabeza; pero como lo que él en realidad propone requiere de las condiciones contrarias, es necesario suponer un sentido erótico para *espulgar*.

En la siguiente canción el contenido erótico tiene una expresión llana:

-Marikita, ¡kómo te tokas!  
-A la fe, madre, komo las otras.  
(NC, 1653 bis)

El texto aparece únicamente en el *Vocabulario* de Correas (1627). No se registran supervivencias.

La canción se presenta como un dialogismo o ficción de diálogo. De manera desembarazada, en perspectiva humorística carnavalesca, la madre se admira de cómo su hija *Mariquita se toca* o estimula. Las connotaciones eróticas son evidentes.

La canción que sigue tiene su clave de significación en el lenguaje marginal:

Mariquita, no te lo hagas,  
que eres niña y todo lo tragas.

(NC, 1653 ter)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez, la *Recopilación de refranes* (siglo XVII) de Sebastián de Horozco y el *Vocabulario* (1627) de Correas. No se registran supervivencias.

Para explicar la canción hay que tener en cuenta otras versiones con variantes que ofrece Correas: «Mariquita, no comas habas, que eres niña, ¡guay si las tragas!; Mariquita, no comas habas, que eres niña y todo lo tragas» (p. 492). La expresión «no comas habas» era un eufemismo por «no te lo hagas», así se observa en la glosa que agrega Correas al último de los refranes citados, valiéndose de un lenguaje cifrado: «Por: n4 t2 l4 h1 g1s» (*loc. cit.*). La clave de la cifra es el orden en que se enuncian las vocales: 1=a, 2=e, 3=i, 4=0...El maestro Correas escribe también una versión con lenguaje cifrado: «Mariquita, n4 t2 l4 h1g1s, que eres niña y todo lo tragas» (p.492). Correas ha de haber cifrado la expresión, porque pertenecía al lenguaje marginal, como señala Alonso Hernández: «Hacer: acostarse un hombre con una mujer; hacer el amor. Tamb. Hacerlo y hacérselo» (*s.v. hacer*, 1977: 428 a).

La canción que estamos comentando es el resultado de una mixtura: el segundo verso «que eres niña y todo lo tragas» se lee y entiende con más claridad conforme al eufemismo «no comas habas», que tiene un significado obsceno muy directo, incluso vulgar. Todavía hoy puede utilizarse el término *haba* para aludir al glande del órgano sexual masculino. El significado obsceno pone en clave lúdica las creencias acerca de lo poco provechoso que se consideraba el consumo de estas legumbres. Recordemos lo que indica Covarrubias en el *Tesoro*...:

Vedó Pitágoras a sus discípulos que no comiesen habas, y entendiendo materialmente fue por la calidad que tienen de engendrar ventosidades, cuasar sueños terribles y espantosos; irritan la sensualidad de la carne, son difíciles de digestión y tienen otras muchas calidades malas... (*s.v. haba*; p. 1819 a).

En resumen, la canción advierte a la joven acerca de los peligros de tener actividad sexual siendo muy joven; aunque *Mariquita*, prototipo de la actividad sexual, siempre está predispuesta para eso. He ahí la comicidad.

Otra canción nos muestra a *Mariquita* como muy predispuesta al llamado masculino:

Mariquita me llaman  
los arrieros;  
Mariquita me llaman,  
voyme con ellos.

(NC, 176)

El texto aparece en una comedia de Lope de Vega: *Servir a señor discreto*.

La canción presenta el tópico de la joven enamorada del hombre que está de paso, del transeúnte: carretero, marinero, arriero... En general se trataba de hombres que se comportaban con escasa educación y tenían una vida llena de riesgos. Torner toma de la misma comedia de Lope otra versión:

Mariquita me llaman  
los carreteros;  
Mariquita me llaman  
voime con ellos.

(*Servir a señor discreto II*, cit. por Torner, 1966: 39)

Como se ve *Mariquita* actúa sin ningún reparo y prematuramente frente a los requerimientos del sexo opuesto, aunque esto implique quedar expuesta al peligro.

El nombre *Mariquita* adquiere en el refranero una nueva representación cómica, complementaria de la que venimos tratando, que lo presenta como un tipo cómico bufonesco en un cuadro de imágenes grotescas construidas según el principio de lo bajo material y corporal: «Mariquita, ¿y ahí te meas? Al corral, ¡maldita seas!; Mariquita, ¿y con el pie tejes? –Y con el culo a veces» (Correas, p. 492).

Esta nueva representación nos permite constatar que la primera, representación de la mujer activa en el plano sexual, es también de naturaleza cómica y que ninguna de las dos puede ser evaluada con los criterios de gusto o moralidad actuales. Son representaciones que responden a la visión carnavalesca del mundo que impregna el humor de la Edad Media y del Renacimiento.

Los nombres *Marica* y *Mariquita* son en la lírica tradicional el prototipo de la mujer sexualmente activa construido como una figura cómica. Más que evaluarlas como figuras con un signo negativo en el plano moral, conviene situarlas en su tiempo como causas de una risa regeneradora y aliviadora de tensiones.

## K. Marina

Del nombre *Marina* se reconocen las siguientes connotaciones asociadas: mujer propensa a obrar mal o a tener una conducta inmoral; evocación de la mujer que padece desgracias, calamidades, falta y escasez, muchas veces a causa de su negligencia y obstinación; representación de la mujer enferma o con dolencias. Todas las ideas evocadas por el nombre se asocian con el concepto de *mal* y hacen presentes sus distintas acepciones.

En algunos contextos el nombre tiene más de una representación sin que representen contrariedad.

A la construcción de las representaciones del nombre *Marina* contribuyen procesos de motivación formal y de motivación referencial estrechamente relacionados.

Desde la perspectiva de la motivación formal se ha construido una etimología popular que ha encontrado en el significante del nombre propio *Marina* relaciones con el significante y con el significado del signo *mal* y sus derivados, por tal razón señala Correas que se

ha tomado «Marina, por malina y ruin» (p. 54). Desde esa perspectiva puede entenderse más o menos bien el siguiente refrán recogido por Sbarbi: «Si Marina no me place, Catalina sí me hace» (1922: 39b). El sentido literal de la paremia podría traducirse más o menos así: Si (la mujer) maligna no me place (da gusto), la mujer «zalamera» me lo hace (realiza). El nombre *Catalina*, entre otras connotaciones, manifiesta la imagen de la mujer zalamera.

La motivación formal se complementa con la motivación referencial: el valor predeterminante de conducta que se adquiere con el nombre se actualiza en diferentes relatos que muestran la estrecha relación que hay entre nombrarse y obrar. La clave inicial del asunto está en la motivación formal basada en la homofonía: *maligna*, pronunciado de forma descuidada, podría sonar *malina*; de hecho, las formas *malino*, *malina* por '*maligno*, *maligna*' están documentadas en la lengua de los siglos XVI y XVII, sobre todo en boca de personajes populares, como rústicos o criados. Por otra parte, la confusión entre consonantes líquidas (l, m, n, r) es frecuente en castellano. Con lo cual el juego de palabras que subyace en el nombre de *Marina* es *maligna* > *malina* (con caída de la g, muy frecuente en una pronunciación vulgar o descuidada) > *marina* (con confusión entre l y r). Por eso *Marina* = *maligna*.

La única canción del *corpus* en que se menciona el nombre *Marina* es la siguiente:

Si Marina bayló,  
tome lo que ganó.

(NC, 1501)

El texto aparece en el *Cancionero de jesuitas* (1590-1600). Aparece en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Lo recoge Gonzalo Correas en el *Vocabulario* (1627).

El simbolismo evocador del significante del nombre propio (motivación formal) no es suficiente para explicar cabalmente el texto, que parece dar cuenta de un conjunto borroso de modos de vida y de costumbres que incluyen el baile y la danza. Quien nos presenta la representación viva de un modelo referencial (motivación referencial) es Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* al tratar de explicar la canción:

Hay costumbre en algunas aldeas que acabando de bailar el mozo abraza a la moza, y debió ser el abrazo que dieron a esta Marina tan descompuesto que escandalizó y dio que decir al lugar todo, de donde nació el proverbio y aplícase a la mujer que desenvueltamente hace o dice alguna cosa, por la cual se le sigue alguna nota (*s.v. bailar*, pp.276-277).

La canción, como nos deja ver la explicación de Covarrubias, no solo nos muestra a *Marina* como una mujer cuyo comportamiento se opone a las buenas costumbres; funciona, además, en perspectiva folclórica, como una advertencia para las jóvenes, pues advierte el riesgo al que se exponen las mujeres en el baile y avisa que quien debe sufrir las consecuencias de sus actos es quien los protagoniza. La *poiesis* no es solo lúdica, sino también admonitoria. *Marina* es el arquetipo de un modelo de conducta que no se debe seguir. Este modelo negativo aparece retratado en dos refranes que recoge Correas en que se expresa repudio por las jóvenes que se llaman *Marina*: «Ni moza Marina, ni adivina, ni mujer latina, ni mozo Pedro en casa, ni poyo a la puerta, ni abad por vecino, ni moral en el corral» (p. 552). El otro refrán, muy parecido, presenta algunas variaciones de elocución

y de contenido: «Ni buey blanco, ni mula mohína, ni moza Marina, ni casa en cantillo y esquina, ni mozo Pedro en casa, ni poyo en la puerta, ni abad por vecino, y los frailes lejos, ni moral en el corral» (p. 546).

En un nuevo contexto referencial la representación del nombre *Marina* se modifica y se transforma en modelo pasivo. La motivación formal funciona, en el nuevo contexto, como un factor coadyuvante de fondo. El nombre propio explicita su motivación a través de un refrán y de un relato anecdótico que permite glosarlo y a su vez, en el contexto de la glosa, una palabra emparentada por la forma con el nombre *Marina*, como *males*, contribuye o ayuda a reforzar la motivación explicitada en el relato, lo que hace manifiesto con qué solidez la palabra *mal* y sus derivadas estaban culturalmente asociadas al nombre propio en cuestión. El refrán del que se habla es el siguiente: «*Mi madre Marina, los puercos perdidos, gastada la harina*». La glosa está escrita por Mal Lara:

Quando han de venir los males, aguardan a venir en compañía, y acaesce en algunos causar desesperación, y en otros endurecerlos, para mayor paciencia. En este refrán acontecieron dos cosas a una mujer, que avía pensado de enriquecer criando algunos puercos. Que juntando cierta cantidad de dineros, compró en una feria unos puercos, y en un día que se descuidó, le trastornaron la nassa adonde tenía la harina, y se la comieron y fuéronse. Venida la hija a casa, encaesce el negocio cómo su madre marina tiene estos dos daños en su casa: los puercos perdidos que es el caudal, y gastada la harina, que es el mantenimiento. Y ciertamente no podía hazer esto sino **Marina, que es apropiada a mula contumaz**, y querer criar un ganado que es menester quien lo saque y vuelva a casa, y guardas grandes para los hocicos. Aplícase a los hombres porfiados, que pierden en ganancias que les parecieron muy provechosas y dieron con caudal y todo en el suelo o por mejor decir en la mar, como los (777/772) que esperando el retorno de la Indias, juntan todo lo que pueden aver prestado y lo que les queda para mentenerse y viene el fin de nuestro refrán (VIII, 36, pp. 771-772).

Mal Lara busca extraer del refrán algunas piedras preciosas de «ciencia natural» y «racional». Señala entonces que los males suelen venir todos juntos y que se agravan cuando quien los padece es negligente y tenaz en mantener los errores, como la mujer portadora del nombre *Marina*.

El resultado de este proceso motivacional es que *Marina* emerge del mismo como modelo original y primario de la mujer que padece males a causa de su falta de cuidado y de su obstinación. La construcción de este significado connotativo en particular se cumple en varios refranes. Recordemos un refrán recogido por Correas que señala como rasgo distintivo el descuido: «Parió Marina, y olvidólo» (p. 625). En otra serie de refranes de la colección de Correas aparece *Marina* como prototipo de los que pierden el tiempo en cosas de poca utilidad: «Cerner y no echar harina. Cerner, Marina, y no echar harina. Cerner y cerner, Marina y echar poca harina. Cerner y cerner, Marina, y no echar harina...» (p. 164). En otro refrán, recogido por Sbarbi, *Marina* aparece como modelo de persona ociosa que se pasa el día acostada o comiendo: «Anda, Marina, de la cámara a la cocina» (1922: 385b).

En otro contexto vuelven a aparecer conjuntamente la motivación formal y la motivación referencial. Desde la perspectiva formal, observamos el nombre propio en cues-

tión en una de sus formas hipocorísticas con uso del sufijo diminutivo: *Marinilla*. En este caso el morfema *-illa* funciona como marca de marginalidad (Iglesias Ovejero, 1981: 307) y expresa emociones en términos de compasión y menosprecio. Recordemos que el diminutivo aplicado a nombres propios aporta siempre un matiz de rebajar a la persona a la que se llama por su nombre en diminutivo. El rebajamiento puede ser simplemente porque la persona es pequeña o bien con un matiz de desprecio. En todo caso, que alguien se refiera a una persona por su nombre en diminutivo coloca siempre al hablante en una posición de superioridad (física o moral) con respecto a la persona nombrada. La mención de esta *Marinilla* aparece en un refrán glosado por Mal Lara: «Los hijos de Marinilla, nunca salen de sabanilla». En este caso la glosa de Mal Lara se limita a construir simbólicamente el modelo de la «pobre mujer», de la «mártir» apremiada por los «males», en este caso la pobreza:

Hagamos cuenta que Marinilla era una pobre, que tenía muchos hijos, y como no tenía con qué vestirles sayos a sus tiempos, no le faltava una savanilla o un pañal, con que andavan faxados, aunque eran de nueve o diez años. Mucho más que esto haze la pobreza y muchos hijos, y más si vale la comida cara (VIII, 6, p. 751).

El nombre *Marinilla* a partir del mensaje transmitido por la glosa puede asociarse con palabras como: malilla, pobrecilla, etc. Cuando Mal Lara inicia la glosa diciendo «Hagamos cuenta que Marinilla era una pobre...» asistimos a la creación de un modelo ideal y a la explicación de su origen en un entorno en que el nombre tiene un valor predestinante.

Asociado con el concepto de mal aparece el de enfermedad. Recordemos la definición que nos da Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana*, del vocablo *mal*:

Opuesto a bien, *lat. malum*. Malo, lo que es contrario a bueno, y hay muchas diferencias de malo, las cuales se queden para los filósofos y teólogos. Malo se toma muchas veces por el enfermo, mal por la enfermedad (*s.v. mal*, p. 1228 a).

En el último de los contextos referenciales que trataremos aparece el nombre *Marina* para designar a una mujer enferma. En esta nueva representación se recuperan algunas representaciones anteriores, pues al rasgo de enfermedad lo acompañan los valores agregados de amoralidad, obstinación y negligencia. Recordemos dos refranes recogidos por Correas en los que *Marina* resulta ser muy amiga de Baco y antepone su pasión por el vino a la enfermedad: «Sangraos, Marina. – Sopa en vino es medicina» (p. 724). El otro refrán es semejante, con variaciones de elocución: «¿No os dije yo, Marina? Sangraos. Y ella, sopa en vino» (p. 583). En los dos casos *Marina* ignora la recomendación de algún amigo para no dejar de beber.

Las representaciones del nombre *Marina* nos muestran un modelo negativo. El modelo se hace activo al protagonizar acciones consideradas como socialmente reprobables y se hace pasivo al sufrir males, a veces a causa de la negligencia. El tipo activo es siempre potencialmente pasivo en tanto sus «malas» acciones le acarrearán consecuencias que debe sufrir. Es ésta última la representación que actualiza la canción del *corpus* que hemos presentado en primer lugar.

### L. Marigüela (-huela)

El nombre *Marigüela* es la representación de la muchacha ruin, es decir, de malas costumbres y reprobables formas de proceder. Entre esas malas costumbres destacan las siguientes: inconstancia, simulación y envidia. En sus acciones *Marigüela* procede cautelosamente, casi siempre con fingimiento, intentando hacer que parezca buena su conducta digna de reprobación. Tiene cierta correlación o semejanza con *Pedro*, en su faceta activa; por eso el folclore los suele presentar como una pareja de pícaros.

*Marigüela* es un nombre compuesto por *Mari*, hipocorístico de *María* y por el sufijo *-uela*. *Mari* designaría a la mujer lista, atrevida y desenvuelta. El sufijo *-uelo/la* ligado al nombre propio tiene valor despectivo. Recordemos algunos de sus valores: tiene valor diminutivo como en *locuelo* o *bellacuelo*. En algunas palabras ha perdido todo valor diminutivo, como en *pañuelo*. En otras tiene valor despectivo: *mujerzuela*, *escritorzuelo*. Como se ve, existe cierta semejanza formal entre el signo *mujerzuela*, mujer de poca estimación, y el nombre propio *Marigüela*. Este rasgo de motivación formal se complementa, como veremos, con la motivación referencial del nombre en el contexto del refranero y del cancionero. Por consiguiente *Marigüela* responde tanto al simbolismo evocador del significante como a la imagen de un modelo referencial.

El sufijo *-uelo/la* tiene una larga historia en la literatura española. Lo usa don Juan Manuel en *El Conde Lucanor* donde se lee, por ejemplo, la palabra *pequeñuela* (Náñez Fernández, 1973: 392). En *Canciones y Decires* del Marqués de Santillana se lee la palabra *moçuela* (Náñez Fernández, 1973: 394). Lope de Vega en *La Dorotea* usa el nombre propio que estamos examinando: *Marigüela* (Náñez Fernández, 1973: 404). En su empleo literario se puede emplear el sufijo orientado hacia un motivo poético, como en *arroyuelo*, pero en general usado en los nombres propios es una culminación despectiva (Náñez Fernández, 1973: 236-237).

El siguiente refrán, recogido y glosado por Mal Lara, pone de manifiesto la connotación más general del nombre *Marigüela*, la ruindad: «Casaron a Pedro con Marihuela, si ruin es él, ruin es ella» (III, 48, p. 332). El refrán presenta, asimismo, a *Marigüela* y a *Pedro* como pareja complementaria, lo que también se observa en el cancionero tradicional. Recordemos que las hay antitéticas, como *Pedro* y *Juan*.

La glosa de Mal Lara intenta un aprovechamiento moral de la paremia. Contrapesa el hecho de que se forme una pareja de ruines con sus consecuencias, al proponer que al realizarse un hecho de esta naturaleza se sigue de él solo un perjuicio para los participantes, dejando a salvo a otros miembros de la sociedad:

Palabras son de los que oyen o saben que se han dos casado, y dizen que son para en uno, porque son ambos ruines; y es bien ajuntar dos de esta manera, porque no dañen dos casas. De las mañas de Pedro diremos en su lugar, y de Marihuela dize un refrán: «*Bien sé qué me tengo en mi hija Marihuela*». Y acontesce que para un castigo de un malo, se junta con él otro malo, y paresce que los que semejantes en las costumbres se allegan, como dize el adagio latino, *Malus cum malo collicescit voluptate* (III, 48, p. 332).

Veamos otro refrán, recogido y glosado por Mal Lara, que presenta a *Marigüela* como liviana o inconstante, y a la vez como fingidora, porque quiere dar a entender algo

que no es cierto, que trabaja en el hilado, cuando en realidad mira hacia la puerta: «Mi hija Marihuela, la mano en la rueca y el ojo en la puerta» (VIII, 35, p. 770). Recordemos también la glosa:

Para declarar la inconstancia de uno, dezimos que a un mismo tiempo entiende en dos cosas, que es cosa imposible, sino la liviandad lo sufre. Y así reprehende la madre a la hija de liviana, que teniendo la mano en la rueca, tiene los ojos en la puerta, para ver los que pasan, porque se haze mucho mirando a los unos con los ojos, y torciendo el hilo con las manos. Es lo contrario desto, quando dizen que no alça los ojos de la labor, y que está metida en un rincón, que está a herre, sin divertirse a mirar acá y acullá.

También podemos aquí entender, que la madre alabe a su hija de muy avisada, que haciendo su hazienda está mirando (770-771) por su casa, que es la puerta, porque ni todas pueden vivir al rincón metidas, ni son todas malas que están mirando la puerta; y así haze su labor y tiene cuenta con su puerta (VIII, 35, p. 770-771).

La glosa de Mal Lara señala dos sentidos posibles para el refrán: *Marigüela* es inconstante y liviana o bien es muy avisada y puede atender muchas cosas a la vez. El caso es curioso y de interés para ver cómo se conforma esta prosa exegética: Mal Lara sigue el principio aristotélico que dice que se pueden señalar dos significados literales a un mismo texto, siempre y cuando no se contradigan entre sí. Esto le permite extraer el máximo de enseñanza del texto.

Pero existe la posibilidad de asignar otro significado todavía. El motivo de la rueca podría ser también la manifestación de un eufemismo erótico, como ocurre en el cancionero, con lo cual la liviandad de *Marigüela* adquiriría otro sentido. La función del espacio podría ser complementaria de este sentido erótico: un espacio no especificado, quizá la casa, que nos presenta a la muchacha esperando; una muchacha a la que quizá le molesta ser vista o vigilada por la madre. El nombre *Marigüela*, además, puede intercambiarse con el nombre *Marica*, representación de la mujer activa en el plano sexual; esta posibilidad de intercambio de nombres puede observarse en la canción que examinamos más adelante.

Recordemos un refrán recogido y glosado por Mal Lara en el que *Marigüela* aparece en uno de sus fingimientos, por parecer buena y recatada, y se delata a sí misma, al hacer patente lo que ha hecho de manera involuntaria: «Marihuela, ¿fuiste a la boda? No, madre, mas galana estava la novia» (V, 6, p. 459).

En la glosa, además de hacer lagunas observaciones sobre los recursos que conforman el refrán, Mal Lara saca en claro, en la última oración, el sentido paremiológico, profundo, del mismo:

Está compuesto este refrán de pregunta y respuesta, y más de palabras que se contradizen, lo cual todo haze la gracia, que preguntando una a su hija si avía ido a la boda, responde la muchacha por hazerse buena, y que no avía salido a ver lo que tanto dessean ver la muchachas, como es novias: *No, madre*. Y después, no pudiendo sufrirse, de no declarar lo que avía visto, dize: *Mas galana estava la novia*. Que es lo que más mira una mujer en otra, después de la hermosura, cómo va galana, por una invidia natural que se tienen unas a otras.

Aplicase esto a los que niegan lo que en voluntad tienen (V, 6, pp. 459-460).

El sentido paremiológico deducido por Mal Lara permite explicar claramente una de las connotaciones importantes del nombre *Marigüela*: su representación como mujer que «niega lo que en voluntad tiene» y oculta lo que hace, para crear una falsa impresión y burlar a los demás.

En el siguiente cantar aparece *Marigüela* como fingidora, como mujer que desea esconder lo que en voluntad tiene:

—Marica, Marigüela  
del cuerpo garrido  
;quién hablara esta noche  
un hora contigo!  
—Periquillo hermano,  
sí hablara, y aun cinco,  
pero tengo un miedo  
que lo oyga mi tío.

(NC, 1704 D)

El texto se conoce como baile de *La Marigüela* y aparece en *Tardes Apacibles* de Juan Vélez de Guevara. Los versos tres y cuatro tienen correspondencias con distintas versiones de la tradición oral moderna.

Es necesario destacar dos detalles: *Marigüela* aparece como contraparte femenina de *Periquillo*, una de las modalidades del nombre *Pedro*, como habíamos notado en un refrán recogido por Mal Lara y comentado en este apartado; *Marigüela* y *Marica* son nombres intercambiables o equivalentes en ciertos contextos, pues los dos connotan a una mujer activa, atrevida y desenvuelta.

El cantar está construido como dialogismo o ficción de diálogo: *Periquillo* invita a *Marigüela* a «hablar» con él en la noche; la respuesta de *Marigüela* deja en claro cuál es su manera de actuar: responde que aceptaría gustosa la invitación más de una vez, pero no lo hace, tratando de ocultar lo que en voluntad tiene.

El nombre propio *Marigüela* es la representación de la muchacha ruin y fingidora. La motivación referencial del nombre tiene lugar en el contexto del refranero y del cancionero con connotaciones semejantes y es complementaria de una motivación formal que permite relacionar al nombre con palabras que le quitan precio como *mujerzuela*. *Marigüela* es un nombre intercambiable por *Marica* y es la contraparte femenina de *Pedro*.

## LL. Menga y Menguilla

*Menga* y *Menguilla* son hipocorísticos de *Dominga*: en el caso de *Menga*, por aféresis, al suprimirse una sílaba al comienzo del nombre; en el caso de *Menguilla*, por aféresis y uso del sufijo *-illa*.

*Menga* y *Menguilla* son representaciones de serranas o pastoras de las sierras; si se prefiere un vocablo de sentido más amplio, de *villanas*.

Recordemos que una de las serranas con que se encuentra el Arcipreste en el *Libro de Buen Amor* se llama *Menga Llorente*. La protagonista de la serranilla IV del Marqués de Santillana se llama *Menga de Manzanares*.

Cuando los nombres que analizamos llegan a emplearse en las canciones que estamos comentando, ya estaban asentados en la tradición española de las canciones de serranas o serranillas. Para Rafael Lapesa en un comienzo las serranillas peninsulares eran «...cantares líricos muy breves cuyo asunto era el encuentro de un caminante con una bravía moza que le ayudaba a dar con el puerto en los vericuetos de la sierra» (1957: 46-47).

A este germen hispánico se agregó la influencia de la pastoral provenzal y francesa que generalmente cuenta el encuentro de una pastora y de un caballero que la requiere de amores y es aceptado o rechazado por ella (Lapesa, 1957: 47).

Al llegar al *Libro de Buen Amor* nos encontramos con las dos tradiciones mezcladas: la serranilla realista y la pastorela idealista. La originalidad del *Arcipreste* estuvo en mezclar lo ideal con el realismo grotesco y esto se observa en los cuatro encuentros con serranas que describe. Por un lado encontramos serranas grandes, con la cabeza gorda, los ojos hundidos... Por otro lado aparece Aldara, la cuarta serrana, con quien entabla un diálogo gentil, como si fuera una dama, y la llama «bella».

El tipo de la serrana con sus dos matices se transmite en la literatura española hasta el teatro de Lope de Vega en el siglo XVII.

Más adelante inclusive, en la comedia de Calderón *La devoción de la cruz*, aparece una villana llamada *Menga*, colaborando con *Gil*, uno de los personajes relevantes. En otra comedia del mismo autor, titulada *Los Zagales*, el personaje llamado *Menga* es también una pastora (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 361).

*Menga* en el contexto referencial del cancionero aparece como el prototipo de la pastora idealizada, mientras que en el contexto del refranero se modifica la representación y deriva hacia el realismo. El nombre *Menguilla*, por su parte, encarna en el cancionero a la representación caricaturesca, cercana al realismo grotesco.

Recordemos una canción que nos presenta la descripción de la pastora *Menga* en su entorno:

La más graciosa serrana,  
quén el mundo no ay su par,  
es Menga, la del boscar.

Con su çurrón y cayado  
la vi ensomo la montaña,  
que salía de su cabaña  
para guardar el ganado.

(NC, 997)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (1505-1521) y lo incorpora Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930). No se registran supervivencias.

La canción describe vivamente a *Menga*, la serrana, en su aspecto físico o externo, por eso es básicamente una prosopografía; pero además se presentan objetos y lugares ficticios: de ahí que tenga algo de pragmatografía. La voz citada es masculina: quizá la de un caballero.

Los tres primeros versos constituyen una hipérbole o superlación cometida para destacar la belleza de *Menga* como la más bella serrana del mundo; prevalece, claro está, la perspectiva de valoración del hablante.

Los restantes versos constituyen la presentación de su entorno y de sus atributos. Las serranas usaban un zurrón o bolsa de cuero para guardar la comida: pan, carne salada... Tenían sus instrumentos y armas de defensa y de caza: el cayado o bastón corvo para prender y retener los animales, la honda, el dardo pedrero y la navaja.

A su casa la llamaban *choza*. La construían con ramas y piedras puestas a mano. Junto al nombre *choza* se usaba el de *cabaña*, que también se aplicaba al conjunto de los ganados. La choza o cabaña tenían una lumbre con humero. Junto al fuego, esencial para vivir en la sierra, se comunicaban noticias, cuentos, refranes... Los pastores adoraban el fuego desde antiguo y tenían supersticiones acerca de él.

Otro texto del *corpus* en el que se menciona a *Menga* es una fórmula de puesta en clave de comunicación de arte verbal:

Érase que se era,  
enhorabuena sea,  
el mal que se vaya,  
el bien que se venga,  
a pesar de Menga.

(NC, 1430 E)

El texto está tomado del *Quijote* de Avellaneda (1614).

No se trata de una pieza esencialmente lírica, sino de un tipo de fórmula que servía para anticipar que se comenzaba a narrar un cuentecillo o algún caso curioso. Tenía una función clave de límite entre la comunicación ordinaria y la comunicación de arte verbal a la cual precedía. Unas fórmulas análogas, de comienzo y recomienzo, se usaban en la épica; en la actualidad lo más parecido son ciertas marcas básicas, con valor formulario, con las que anticipamos la citación de refranes: «dice el refrán». Maxime Chevallier ha recogido toda una serie de fórmulas de cuentos tradicionales del Siglo de Oro. La fórmula inicial más simple es: «Érase que se era» (Chevallier, 1999: 29). Existían también fórmulas finales o de cierre que se usaban al final de los cuentos.

La fórmula que estamos comentando aparece en boca del Sancho bufonesco de Avellaneda. Recordemos el contexto:

Sentóse en esto Sancho, diciendo:

—Si no es más desto, yo les contaré riquísimos cuentos, que a fe que los sé lindos a pedir de boca. Escuchen, pues, que ya comienzo: Érase que se era, en hora buena sea, el mal que se vaya, el bien que se venga, a pesar de Menga. Érase un hongo y una honga que iban a buscar mar abajo reyes... (XIV, p. 416).

Lo que Avellaneda pretende es parodiar el Sancho de Cervantes, que había puesto en boca del escudero una fórmula semejante en el episodio de los batanes, cuando narra el cuento de la pastora Torralba: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea» (DQ, I: 20). El Sancho de Cervantes narra al modo villanesco: con repeticiones y redun-

dancias; narra usando un modo ligado al contexto, un modo pragmático de cohesión del discurso muy provechoso para los oyentes rústicos, pero que don Quijote le critica.

Paloma Díaz-Mas ha destacado el valor de estas fórmulas y la importancia de que Cervantes y Avellaneda las incluyeran en sus novelas:

Aunque la formulación recogida por Avellaneda, más que la reproducción fiel de la realidad parece exageración sobre la base de fórmulas tradicionales, lo cierto es que tanto Avellaneda como Cervantes han sabido reflejar un rasgo del lenguaje de los cuentos populares: el uso —especialmente en principios y en finales— de formulaciones (muchas veces en verso) de carácter casi ritual y con frecuencia de contenido propiciatorio (2005: 1046).

Correas recoge en el *Vocabulario* dos de estas fórmulas: «Érase que se era, el bien para todos sea y el mal para la manceba del abad. / Érase que se era, el mal que se vaya, y el bien que se venga» (p. 337).

En resumen, el nombre *Menga* aparece, motivado por la rima, en una fórmula de puesta en clave de arte verbal típica de las comunicaciones de cuentos folclóricos en el ambiente serrano o villano. Sin duda estas fórmulas se usaban al transmitir cuentos en las reuniones de pastores, tras el fuego.

La siguiente canción nos presenta una pareja, idealizada, de pastores:

Menga i Antón  
para en uno son.

(NC, 1413 B)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas. Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930). No se registran supervivencias.

*Antón* es nombre típico de villano. *Menga* y *Antón* son una pareja típica de pastores, que bien podría constituir un «hogar», es decir una familia identificada como unidad a partir del sitio donde se hace lumbre. Recordemos que una unidad de medida en los censos de población del Siglo de Oro era el «hogar».

En la siguiente canción, probablemente la voz de un pastor asegura que sus sentimientos por *Menga* nunca cambiarán:

Vaya o venga,  
que siempre seré de Menga;  
venga o vaya,  
que mi fe nunca desmaya.

(NC, 264)

El texto está entre las *Poesías* de Pedro de Andrade Caminha.

La siguiente canción presenta los amores desdichados de un pastor por *Menga*:

A puertas de Menga Gil  
está Pelaíto i llora,  
i dízele Menga Gil:  
«¿qué quieres, Pelaíto, agora?»

(NC, 1637)

El texto aparece en el *Cancionero de Jacinto López* (1620). Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930) y José María Alín en su *Cancionero Tradicional*. No se registran supervivencias.

La voz del narrador cita a su vez la voz de *Menga*, la serrana; un acto de habla nos remite a otro acto de habla.

*Menga* aparece hipercaracterizada como *Menga Gil*, con lo cual no quedan dudas sobre su condición de serrana. Recordemos que para Noël Salomon *Gil* es «...el nombre más simbólico de la rusticidad» (1985: 124). Su enamorado sufriente se llama *Pelaíto* (Pelayito), hipocorístico de *Pelayo*, también nombre de villano. El hipocorístico *Pelayito* se deforma en *Pelaíto* lo cual demuestra que junto a la denominación villana, aparecía un estilo «cabañero» que consistía en la deformación de palabras de trecho en trecho en el discurso de los personajes villanos (Salomon, 1985: 131).

En la siguiente canción es el pastor quien habla y se queja por amores:

Menga Gil me quita el sueño  
Que nho duermo.  
(NC, 299)

El texto aparece en un auto pastoril de Gil Vicente y lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930).

Pasemos ahora al dominio del refranero. Anticipamos que en ese terreno la representación de *Menga* derivaba hacia el realismo grotesco.

Recordemos un refrán recogido por Correas: «Suspiraba Menga por la pinga ajena» (p. 759). El efecto de humor, impregnado de la visión carnavalesca del mundo, está logrado por el contraste entre la expresión sentimental de la villana, suspiros, y la causa de ellos materializada en una imagen grotesca de lo bajo corporal; *pinga* representa al miembro viril. Otra imagen grotesca nos presenta a *Menga* desesperada por satisfacer su apetito: «¿Qué haces, Menga? –Almuerzo para cena» (Correas, p. 669).

*Menguilla* es también una representación caricaturesca construida desde el realismo. Veamos una canción en la que se la menciona:

¡Ténganla, ténganla,  
que Menguilla por sí se derrienga!  
(NC, 1495 bis)

El texto aparece en el ramillete de Canciones del Siglo de Oro de José Manuel Pedrosa.

La voz citada pide con énfasis ayuda para *Menguilla*, para sostenerla porque se tuerce o inclina para un lado cuando danza. Otra alternativa de lectura es que se podría estar actualizando el tópico de la mujer borracha. Se trataría en ese caso de una imagen de realismo grotesco asociada a la satisfacción de las necesidades corporales, del beber. El borracho es un personaje típico del carnaval y de su humor. Recordemos el tópico de la borracha tal como aparece en un refrán recogido por Correas: «Con el vino sano yo, marido; con el agua estoy muy mala» (p. 181).

La siguiente canción presenta una propuesta erótica:

Abríme, Menguilla,  
abríme, y te daré

botín cerrado  
que te rrepique en el pie.  
(NC, 1707 A)

El texto aparece en el *Cancionero de Jacinto López* (1620). No se registran supervivencias.

Señala Montserrat Ramírez Castañón: «Se trata de un regalo erótico, en un lenguaje tabernario, en el que encontramos eufemismos de la zapatería» (2010: 254). Correas explica el significado de la paremia actualizada en la canción: «Dar botín cerrado. Hacer con mujer» (p. 891). Las connotaciones eróticas que tenía el calzado femenino para la época podrían pasar inadvertidas para el lector actual. Los pies eran una parte del cuerpo femenino muy fuertemente erotizada: las faldas largas se usaban para taparlos. La expresión *dar botín cerrado* no es del mundo villano solamente y es más que una expresión tabernaria. Debe haberse actualizado en el mundo de las ferias y fiestas de los pueblos del llano a las cuales asistía la población villana. Es una expresión para ser dicha en un tono festivo, provocador, típico de los acercamientos carnavalescos. Recordemos que la fiesta presupone un contacto especial con la vestimenta: la ropa se renueva, se hace vistosa; se abandona el calzado ordinario; se usan tocas y pañuelos de colores en la cabeza.

Los nombres *Menga* y *Menguilla* son, en la lírica tradicional, representaciones de serranas o villanas. El tipo de *Menga* está construido en perspectiva idealista en el cancionero; varía hacia la representación realista y grotesca en el refranero. *Menguilla* en el cancionero es la representación de la serrana construida en perspectiva cómica a partir de imágenes realistas y expresiones populares.

### M. Teresa

Es la representación grotesca y cómica de la villana que remite a las ideas de fertilidad y fecundidad, al asociarse, en diferentes contextos, a imágenes de la vida corporal y material.

El nombre *Teresa* adquiere especiales connotaciones a partir de procesos de motivación formal, fundados en el poder expresivo del significante y del significado de un signo semejante en la forma: *terete*, adjetivo que significa rollizo, duro y de carne fuerte (Iglesias Ovejero, 1981: 334-335). El adjetivo vincula al nombre con las ideas de crecimiento, absorción y superabundancia.

Es también un nombre usado para personificar los pechos de la mujer: *Terasas* o *Teresitas*. Para Iglesias Ovejero la representación destaca «...la función nutritiva en los nombres de mujeres rústicas...» (1981: 334). Sbarbi asocia el nombre con la función nutritiva y proveedora de alimentos. Recordemos el refrán que recoge y glosa el paremiólogo: «Teresa, pon la mesa, y si no tienes pan, pon la cabeza. Indica que debe uno cuidarse de que no falten las cosas, aludiendo, por ejemplo, a la criada o ama de casa que, al ir a comer, nótase que no había mandado por pan» (Sbarbi, 1922: 385 b).

Calderón en su comedia titulada *La Pedidora*, el personaje llamado *Teresa* es una mujer diestra en el arte de pedir (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 471). El personaje aparece vinculado así a la idea de absorción.

Las imágenes de abundancia y absorción que acompañan al nombre *Teresa* trascienden el dominio de lo nutricional para abarcar el horizonte más amplio del crecimiento, la superabundancia y la regeneración. Por eso el nombre se asocia a imágenes de lo bajo corporal (los genitales, el vientre y el trasero), ligado en una faz cósmica a lo bajo topográfico, representado por la tierra como principio de absorción, nacimiento y resurrección. El hombre es el correlato microcósmico del mundo como macrocosmos: lo bajo del cuerpo humano se equipara a lo bajo del mundo, la tierra.

Basándonos en estos fundamentos que parten de las ideas de Bajtin sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento es que trataremos de demostrar que la construcción simbólica del nombre *Teresa* tiene connotaciones positivas desde la perspectiva cómica de una época que asumía las imágenes grotescas en su valor positivo y regenerador. Por estas razones no estamos de acuerdo con la interpretación «moral» que realiza Montserrat Ramírez Castañón, cuando señala lo siguiente: «En la lírica que estudiamos, Teresa es nombre de prostituta, ya que siempre aparece en las canciones obscenas, en todas hay lascivia y avidez sexual masculina...» (2010: 260). Creemos que interpreta las canciones con parámetros morales de hoy, olvidándose de cuáles son los fundamentos de la comicidad de las imágenes.

Recordemos una canción en que se menciona a *Teresa* a través del hipocorístico *Teresica*:

¡Dale, si le das,  
moçuela de Carasa!  
¡Dale, si le das,  
que me llaman en casa!  
  
Una moçuela de Logroño  
mostrado me avía su co...  
po de lana negro que hilava.  
[ESTRIBILLO]  
Otra moçuela de buen rrejo  
mostrado me á su pende...  
con qu'ella se pendava.  
[ESTRIBILLO]  
Otra moçuela, Teresica,  
Mostrado me á su cri...  
atura que llevaba bien criada.  
[ESTRIBILLO]  
Por virgen era tenida,  
mas cierto ella estaba bien ho...  
yosa de viruelas la su cara.  
[ESTRIBILLO]  
Pidiérame de comer:  
yo primero la quisiera ho...

rrar un sayuelo que llevaba.

[ESTRIBILLO]

Yo subiérala en un mulo:  
mostrado me avía su ojo de cu...  
clillo que llevaba en su jaula.

[ESTRIBILLO]

Ella por subir muy quedo,  
soltósele un gran pe...  
daço de pan que llevaba en su halda.

[ESTRIBILLO]

Y ella me mostró un rrendajo,  
yo atestéle mi ca (ra)...  
peruça colorada para la bailla.

(NC, 1719)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Palacio*. Fue aludido por Francisco Delicado en *La Lozana Andaluza* (1528). Tiene correspondencias con los siguientes refranes recogidos por Correas: «En Logró, al necio le falta el có; [o] En Logroño al necio le falta el otro» (p. 322).

Veamos cuáles son los procedimientos técnicos que conforman el texto.

Algunos autores tratan de explicarlos en perspectiva formal, sugiriendo circunstancias de origen: «En la glosa es interesante notar la técnica de la rima interrumpida, que sugiere una palabra escribiendo otra. Este procedimiento es frecuente en francés en canciones de este mismo tipo» (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1975: 113).

José Manuel Pedrosa intenta explicar el procedimiento técnico en perspectiva de la psicología del lector:

El recurso poético que informa nuestra canción, y que yo, basándome parcialmente en la terminología de Whinnom, llamo de 'degradación obscena', porque se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula, es efectivamente bien conocido en nuestra tradición poética. A veces asociado a la alusión tópica a mozas de Logrono y otras veces no (Pedrosa, 1993: 75-82).

Se trata en definitiva de un recurso que demanda la colaboración activa del receptor para conformar una *poiesis* esencialmente lúdica y desrepresiva.

El efecto de la comunicación del texto debió ser liberador de la seriedad sentenciosa de los moralistas y mojigatos; debió liberar, asimismo, a la palabra de los valores de amenaza y prohibición (Bajtin, 1989: 313).

Ya dijimos que las imágenes tienen un valor positivo y regenerador, por orientarse hacia lo bajo corporal, correlato humano de la tierra concebida como principio de absorción y nacimiento.

La canción pone énfasis en partes del cuerpo que se abren al mundo exterior, principalmente orificios: coño, crica (=coño), ojo del culo... En actos como el coito, el alumbramiento, la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo traspasa sus límites y se comunica con el exterior.

La cómica imagen de *Teresica* es por momentos la imagen que Bajtin ha denominado de dos cuerpos en uno (1989: 30). Su cuerpo aparece potencialmente listo para concebir y ser fecundado; se desprende de él la posibilidad de un cuerpo nuevo.

Esta orientación hacia lo bajo es característica de las formas de alegría popular y de realismo grotesco. La hemos visto en infinidad de refranes y otras canciones.

El trasero es el rostro al revés, por eso cuando la canción dice: «...soltósele un gran pe (do) / daço de pan que llevaba en su halda», debemos entender la imagen en su sentido productivo. Recordemos las palabras de Bajtin: «Se trata pues de una permutación completa, no es la respiración, sino el pedo, el verdadero símbolo de la vida, la verdadera señal de la resurrección» (1989 : 345). Como vemos, la canción está muy cerca de la poética de Rabelais.

El nombre *Teresa*, de mujer rustica o villana, destaca en la representación la función nutritiva, reproductiva...En resumen, destaca una función de vida y de fertilidad que se transmite por medio de la risa como una negación de la muerte y del temor.

Veamos otra canción en la que *Teresica*, hipocorístico del nombre *Teresa*, aparece asociado a imágenes de la vida sexual:

Teresica hermana,  
de la fariririrá,  
hermana Teresá.

Teresica hermana,  
si a ti pliguiesse,  
una noche sola  
contigo durmiesse.  
De la faririrunfá,  
hermana Teresá.

—Una noche sola  
yo bien dormiría,  
mas tengo gran miedo  
que me perdería ;  
de la fariririrá,  
hermana Teresá.

[ESTRIBILLO]

(NC, 1704 C)

El texto aparece en el *Cancionero de Upsala* (1556). Lo incluye Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930).

El recurso poético que conforma la canción es una figura pragmática expresiva: la optación o expresión de deseo. La voz masculina comunica su deseo de dormir con *Teresica*.

El pedido se acentúa con una hipérbole o superlación a través de la cual se indica la posibilidad de que cumplido el deseo de dormir solo una noche, el amante pierda el gobierno de su vida y quede subsumido a la amada.

La siguiente canción también nos presenta el nombre *Teresa* asociado a imágenes de la vida sexual:

Si me picas, picarte é,  
Teresa, déjame estar,  
y si es que das en picar,  
yo también te picaré.

(NC, 1693)

El texto aparece en el *Cartapacio de Pedro de Penagos* (ca. 1593).

Se trata de una canción lúdica, de función desrepresiva, liberadora de la seriedad. Juega con eufemismos, para el receptor actual, en torno de un acto como el coito. Se toma el verbo *picar* en dos sentidos eróticos: *excitarse*, *estar en celo* (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 154) y además el sentido más concreto de *copular*.

Recordemos el fragmento de un romance erótico en el cual se juega con los mismos sentidos:

Él se abrasa de picado  
y sólo picarla espera,  
porque si una vez la pica  
es imposible que pierda.

(Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 292)

El nombre *Teresa* no es la representación de una prostituta. Si aparece en canciones cargadas de imágenes de realismo grotesco es precisamente para contrariar la palabra y la voz oficiales, predicadoras del temor y de la mogijatería. Antes por el contrario, el nombre *Teresa* tiene una representación cargada de sentido positivo, anclada en imágenes que remiten a la fertilidad, a la fecundidad, a lo nutricional, y que van desde el grosero realismo a un erotismo de ascuas casi apagadas. Al significado del nombre contribuye una motivación formal que refuerza su representación al vincularlo con el adjetivo *terete*. Es el nombre de un tipo rústico en el que se da una relación inversa: gran potencia física (fertilidad, nutrición) y representación nula de lo alto corporal (=incapacidad mental).

## 2.2. Nombres propios masculinos

### A. Alonso

El nombre *Alonso* o *Alfonso* es la representación de una contradicción de significados que ha quedado condensada en un refrán incluido por Martínez Kleiser en su colección: «Alonso, buen nombre y mal mozo» (núm. 45.748). La contradicción implica: una valoración positiva en el terreno de la nominación, «*buen nombre*», porque tiene connotaciones de dignidad real, magnificencia, hidalguía y nobleza; y a la vez una negación de estas

connotaciones positivas en tanto el nombre es aplicable a un mozo pícaro. De nuevo nos encontramos ante un nombre afectado por mecanismos de inversión folclórica que re-verten la condición del rey en la del pícaro, destronándolo: el rey o el hidalgo vienen a parar en el representante de la picardía erótica, como veremos.

Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana*, nos da una explicación acerca de la dignidad contenida en el nombre *Alonso* o *Alfonso*:

Es nombre introducido en España por los godos. Vale tanto como primero y principal, derivado de la letra griega A, *alpha*, que por ser la primera en orden, tiene en sí majestad, imperio y excelencia entre las demás (s.v. *Alfonso*, p. 107 b).

Covarrubias presenta además el nombre como nombre de reyes: «Once reyes Alonsos o Alfonsos hemos tenido en Castilla» (s.v. *Alfonso*, p. 107 b).

La mayoría de los reyes portadores del nombre *Alonso* o *Alfonso* hicieron honor a su nombre destacándose por un motivo u otro: Alonso VI enfrentó a los moros, edificó un nuevo alcázar en Toledo y se hizo llamar emperador (Covarrubias, s.v. *Alfonso*, p. 110 a); Alonso VII se destacó por su valentía y por sus «...virtudes y grandezas de más que rey» (Covarrubias, s.v. *Alfonso*, p. 111 b); Alonso VIII se destacó por su valor, recobrando tierras; Alonso o Alfonso X se destacó en las letras y fue llamado el Sabio.

Sin embargo, entre los primitivos reyes llamados *Alonso* nos encontramos con algunos que se comportaban de manera contraria a lo que se esperaba de la grandeza y superioridad que les imponía la majestad de su cargo y también de su nombre.

Alonso III, según nos cuenta Covarrubias en el *Tesoro...*, renunció a la excelencia de la dignidad real a favor de su hijo:

...tuvo recogido por lo mesmo a su hijo don García en el castillo Gauzón hasta tanto que su suegro Nuño Hernández, conde de Castilla, hizo cruda guerra al rey, que duró dos años, al cabo de los cuales, viéndose fatigado y viejo, perdonó a su hijo don García y renunció en él el reino (s.v. *Alfonso*, p. 109 a).

También Covarrubias nos cuenta cómo Alonso IV se situó por su conducta errática en las antípodas de lo que se esperaba de él, logrando que se lo aborreciera:

Ninguna virtud se cuenta de él, ninguna empresa, y por esto era aborrecido de los suyos, y él, cansado del gobierno, renunció el reino en su hermano don Ramiro [...] Tomó el hábito de monje en el monasterio de Sahagún de la orden de San Benito y por esto fue llamado el Monje. El suceso dio a entender haberlo hecho con liviandad, porque después se salió del monasterio y volvió a llamarse rey (s.v. *Alfonso*, p. 109 a).

El nombre de *Alonso* o *Alfonso*, aplicado a los reyes, se convierte en el signo de una contradicción entre el valor predestinante contenido en el nombre, que debería conducir a su portador a un lugar de excelencia entre los demás, y lo que el sujeto portador del nombre hace, negando con su conducta la dignidad de su nombre.

En definitiva, el nombre comunica una ruptura entre palabras y cosas que se reinterpretará en clave folclórica como una inversión o degradación carnavalesca.

En *El Caballero de Olmedo*, comedia de Lope de Vega inspirada en una canción popular, don Alonso, el caballero de Olmedo, se enamora de Inés. Está caracterizado como valiente y cortés. Tiene una muerte trágica a causa de envidias y rivalidades amorosas.

Veamos cómo se emplea el nombre en el teatro de Calderón. En *Los empeños de un acaso*, don Alonso es un viejo que acompaña al joven Félix y lo aconseja sabiamente. Pero al final es un personaje ridiculizado en el intento de matar a su hija. En *Guárdate del agua mansa*, don Alonso es un viejo indiano que vuelve a España al enviudar para hacerse cargo de sus dos hijas a las cuales busca casar bien para que no se dilapide la fortuna que ha amasado; sin embargo, en el desenlace desistirá de casar a una de ellas con un galán demasiado bruto (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 61). En *No hay burlas con el amor*, otra comedia de Calderón, don Alonso de Luna se introduce en un lío amoroso, pues para ayudar a don Juan tiene que fingir amor por doña Beatriz de la que finalmente se enamora. En *Luis Pérez el gallego*, don Alonso de Tordoya representa a un héroe de palabras más que de acción que necesita de la ayuda de otros personajes (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 62).

Como se ve el nombre *Alonso*, en el teatro de Calderón, sirve a personajes que se «caen» de la dignidad de su nombre o para decirlo de otra forma, de la aparente dureza o dignidad que los caracteriza.

Alonso Quijano, en el *Quijote* de Cervantes, también se «cae» de su nombre, de su dignidad de hidalgo, para volverse loco y hacer cosas de mozo, de doncel, porque la caballería andante era tarea de jóvenes. Busca «alzarse a mayores» y se cae en el plano físico y en el moral.

Veremos que el nombre *Alonso* se construye en el cancionero en dos registros referenciales de significado contrario: representa por un lado al «buen nombre» y por otro al «mal mozo».

Recordemos dos canciones en las que el nombre *Alonso* aparece con connotaciones de dignidad y de nobleza:

Rey don Alonso,  
rey, mi señor,  
[rey de los reyes,  
el emperador]  
(NC, 891)

Lo incluye Salinas en *De música* (1577). Se trata de un primitivo cantar de danza (Rico, 1990: 47).

Torner da cuenta de la supervivencia de la canción en Hoyocasero, Ávila:

Rey don Alonso,  
rey mi señor,  
rey de los reyes  
el emperador.  
  
Cuatro monteros  
del rey don Alonso,  
cuatro monteros

mataron un oso.  
 Rey don Alonso,  
 rey mi señor,  
 rey de los reyes  
 el emperador

(Disco gramofónico de la col. Schindler;  
 cit. Por Torner, 1966: 358, núm. 205)

Más allá de quién fuera el rey aludido, lo cierto es que el nombre *Alfonso* está construido simbólicamente para connotar valentía y esfuerzo. Covarrubias, en el *Tesoro...*, da una idea de la osadía y la intrepidez que se requieren en la actividad de la caza del oso, criticando la temeridad de quienes la emprenden:

Hacen mal los hombres principales y valerosos que, saliendo a caza destas fieras, las esperan rostro a rostro, porque de ordinario suelen peligrar, y así se escribe que un oso mató al rey Favila andando a caza (*s.v. oso*, p. 1330 a).

La siguiente canción está emparentada con la que acabamos de comentar y podría ser una adaptación de la misma (Alín, 1968: 480):

¡Ay, don Alonso,  
 mi noble señor,  
 caro os ha costado  
 el tenerme amor!

(NC, 890)

Figura al final del baile teatral *El Caballero de Olmedo* (1617).

Se trata de un cantar tradicional independiente del baile teatral. La manera en que lo aprovechó Lope de Vega nos da una pista de cómo interpretarlo. Recordemos que le aportó a Lope los motivos para el tercer acto de la comedia titulada *El Caballero de Olmedo* y su final trágico: en este acto el caballero pierde la vida tras una entrevista con su amada antes de partir hacia Olmedo. El cantarillo figura al final del baile teatral que contiene el asunto de la comedia de Lope.

Un refrán recogido y glosado por Correas nos presenta el nombre *Alonso* con connotaciones de dignidad real:

*Villanos te maten, Alonso.* Al que merece castigo cruel, porque los villanos son poco piadosos con hidalgos, y les es muerte afrentosa por sus manos. Alude a las palabras del Cid, dichas al rey don Alonso, tomándole la jura en Burgos que no fue parte en la muerte del rey don Sancho (p. 814).

En las canciones que comentaremos a continuación la representación se invierte y *Alonso* es nombre para un mozo haragán, representante de la picardía erótica, para un «mal mozo».

La siguiente canción nos presenta a *Alonso* como mozo haragán:

Levanta, Alonso, levanta  
 que nunca harás taça de plata.

(NC, 1904 bis)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas.

Para Correas el texto tiene como función, más allá de su comicidad, amonestar y censurar a los vagos. Le agrega la siguiente glosa: «Contra los dormilones y haraganes» (p. 458).

En la siguiente canción, *Alonso* aparece como un pícaro insaciable en sus requerimientos eróticos:

¡Por Dios, Alonso!  
¡Tiénesme debaxo y pídesme lo otro!  
(NC, 1719 bis)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez y el *Vocabulario* (1627) de Correas.

Correas nos ofrece una versión con variantes del texto: «Por Dios, Alonso, tiénesme debajo y pídesme lo otro; [o] el quillotro» (p. 645)

*Lo otro* o el *quillotro* tienen una significación erótica bastante imprecisa. En esta canción parecen designar el sexo femenino (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 123).

La representación del nombre *Alonso* o *Alfonso* encarna una contradicción. Por un lado representa a la dignidad real, a la hidalguía y a la magnificencia; por otro lado, y a causa de mecanismos folclóricos de inversión, representa a la holgazanería y a la picardía erótica: «*Alonso buen nombre y mal mozo*». El nombre comunica una ruptura entre palabras y cosas, probablemente a causa de la reinterpretación folclórica de la disonancia entre la conducta negativa de algunos reyes y las connotaciones de excelencia de su nombre. Esta representación contradictoria se observa en el teatro de Calderón y en el *Quijote* de Cervantes, para presentar personajes que «caen» desde la dignidad inicial que les confiere su nombre y actúan de manera sorpresiva.

## B. Diego

El nombre *Diego* es la representación del cornudo, del marido cuya mujer ha faltado a la fidelidad conyugal. Representa también la falsa ingenuidad masculina del que no quiere darse por entendido de algo. Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* nos presenta dos tipos de cornudos:

Esto puede ser de dos maneras: la una cuando el marido está inorante dello y no da ocasión ni lugar a que pueda ser; y por este tal se dijo que el cornudo es el postrero que lo sabe, y compárase al ciervo, que no embargante tenga cuernos, no se deja tratar ni domesticar. Otros que lo saben o barruntan, son comparados al buey, que se deja llevar del cuerno, y por eso llaman a este paciente; no solo porque padece su honra, sino también porque él lo lleva en paciencia (*s.v. cornudo*, p. 612 a).

Es probable que en la construcción simbólica del nombre propio en cuestión incidiera la motivación formal: el nombre *Diego* se asemeja en la forma al adjetivo *ciego*; hay una relación paronímica. El cornudo lo es en tanto no ve o no quiere ver, o no tiene conocimiento sensible de algo.

En el lenguaje marginal del Siglo de Oro *Diego* significa: «Cornudo. Reducción de Diego Moreno» (Alonso Hernández, 1977: 291b). Para Iglesias Ovejero: «Diego Moreno no es un cornudo cualquiera, sino la representación de «el cornudo», el protopaciente en todas y cada una de las veces que aparece el nombre» (1981: 304).

Es necesario recordar que el adulterio consentido por el marido era penado por la ley con un castigo público, pues era muchas veces una manera de lucrar con la prostitución de la propia esposa. Recordemos la descripción de los castigos que se daba a los cornudos «pacientes» que nos presenta Covarrubias en el *Tesoro*...:

Comúnmente los sacan con un casquete de cuernos en la cabeza y una sarta al cuello de otros; y se usa alguna vez irle azotando la mujer con una ristra de ajos, por diversas razones. La primera es porque siendo la condición de la hembra vengativa y cruel, si le dieran facultad de azotarle con la penca del verdugo, le abriera las espaldas, rabiosa de verse afrentada y aviltada por él; o porque los dientes de ajos tienen forma de cornezuelos o porque la ristra se divide en dos ramales en forma de cuernos (*s.v. cornudo*, pp. 613-614).

En el teatro de Calderón el nombre *Diego* es aplicable a caballeros, aunque dos de ellos resultan burlados por las mujeres que aman. En la comedia titulada *La desdicha de la voz don Diego* es un caballero que sale muy mal parado. Ama a doña Beatriz, pero no es correspondido. El hermano de ella, don Pedro, lo acusa de haberse escondido en su casa. Lucha con don Pedro y con don Juan, que es el que realmente estaba escondido en la alcoba de Beatriz y sale mal herido. En otra comedia titulada *El astrólogo fingido* el personaje llamado don Diego está enamorado de doña María y se entera de que ella ha estado viéndose con don Juan. No puede evitar presentarse ante ella y echarle en cara su falta de honestidad; pero como no puede revelar quién le ha dado la mala noticia tiene que fingirse astrólogo capaz de averiguar todas las cosas (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 169). No es casual que los engañados se llamen *Diego* y los burladores *Juan*. *Don Juan* es nombre del burlador en la literatura; pero es solo uno de los tantos registros referenciales del nombre.

Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro* nos presenta el origen del nombre *Diego*: «Este nombre ha recibido mucha corrupción; porque su origen es Sanctus Iacobus, de allí Sant Iaco, de allí Santiaco, San Tiago. San Diego, quitando san, queda Diago, y de allí Diego» (*s.v. Diego*, p. 724 b).

Para Covarrubias de san *Jacobo* derivó *Santiago* y de ahí *Diego*. Los nombres *Diego* y *Santiago* significan lo mismo y son intercambiables.

El nombre debería su gran difusión a Santiago el Mayor, que es el hermano de san Juan Evangelista y evangelizador de España. Fue martirizado en Jerusalén bajo el poder de Herodes Agripa. Su cuerpo llegó a España por mar hasta Galicia y más tarde fue hallado en Santiago de Compostela. Es el patrón de España, del Arma de Caballería y de los jinetes. Es protector del ganado equino. Se lo invoca para pedir protección contra los toros bravos (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 156). De ahí su posible relación con las cornadas y con los cornudos: estaríamos frente a una suerte de transferencia metonímica entre uno de los aspectos intervinientes en las funciones del intercesor, cuidar de los cuernos del toro, y el nombre propio.

Recordemos que muchos de los mecanismos de transformación semántica que subyacen a la etimología poética y a la etimología popular son básicamente metonímicos (Iglesias Ovejero, 1984: 7). De ahí que el desciframiento de estos mecanismos implique un conocimiento detallado de ciertas realidades.

En lo sucesivo recorreremos distintos contextos referenciales, formulados a través del cancionero y del refranero, donde el nombre *Diego* adquiere y delimita su representación.

En la siguiente canción aparece mencionado *Diego Moreno*:

Dios me lo guarde mi Diego Moreno,  
que nunca me dixo ni malo ni bueno.

(NC, 1829 B)

El texto aparece en el *Cancionero Sevillano* (1580-1590), en el *Cancionero Truhanesco* de Juan de Timoneda y en los *Sueños* de Quevedo. Lo incluye José María Alín en su *Cancionero Tradicional* (núm. 473). No se registran supervivencias en la tradición oral moderna.

La voz citada es la de la mujer de *Diego Moreno* que expresa, en tono de burla, el deseo de protección para su marido. El nombre propio y su especial sentido permiten poner de manifiesto una significación diferente a la del significado literal de la canción, pues en realidad lo que pretende la mujer es ridiculizar la actitud hipócrita de su marido, cornudo paciente. Para lograr la ironía se desdobra la comunicación en dos planos: el primero presupone un interlocutor ingenuo que asumiría el significado literal de la optación o expresión de deseo; el segundo, más abarcador, involucra un interlocutor irónico que reconoce el significado literal de la optación, pero que asume a la vez el significado del nombre propio y da sentido a la burla o a la ironía.

Quevedo en el *Sueño de la muerte* va invocando a distintos personajes del refranero y del cancionero españoles; el último de ellos es el cornudo paciente *Diego Moreno*:

Mi mujer era una picaronaza y ella me difamaba, porque dio en decir «Dios me lo guarde al mi Diego Moreno, que nunca me dijo malo ni bueno», y miente la bellaca, que yo dije malo y bueno ducientas veces. Y si está el remedio en eso, a los cabronazos que hay agora en el mundo decildes que se anden diciendo malo y bueno a sus mujeres, a ver si les desmocharán las testas y si podrán restañar el flujo del hueso. Lo otro, yo dicen que no dije malo ni bueno; y es tan al revés, que en viendo entrar en mi casa poetas decía «¡malo!», y en viendo salir ginoveses decía «¡bueno!»... (p. 403)<sup>8</sup>.

Recordemos otra canción en que aparece mencionado un *Diego Gil*:

Más valéys vos, Diego Gil,  
que otros cien mil.

(NC, 333)

El texto aparece citado en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda. No se registran supervivencias del mismo.

El contenido de esta canción también ha de ser interpretado en clave irónica. El tipo aparece hipercharacterizado: no solo se invoca el nombre *Diego*, que lo define como cornu-

8.- La cita corresponde a la edición de Ignacio Arellano (1991).

do, sino también un apellido como *Gil*, que sirve para agregarle nota de tonto. Se observa en esto un efecto paródico de la onomástica oficial (Iglesias Ovejero, 1981: 304).

Como señalamos antes, la canción aparece citada en *La pícaro Justina*, libro perteneciente a la picaresca femenina del Siglo de Oro. Este hecho nos da la oportunidad de corroborar lo que venimos afirmando acerca de su interpretación. Justina, al trazar su genealogía de pícaro, recuerda la canción a propósito de su padre, llamado Diego Diez. Además de ser ladrón, el padre de Justina es cornudo paciente como lo sugiere su nombre, porque su madre ejerce la prostitución como la pícaro lo da a entender, cuando narra las conversaciones que madre e hija tenían: «...gustaba mucho de platicarme todos estos ejercicios que he referido y otros que callo» (p. 213)<sup>9</sup>.

Recordemos el pasaje en que Justina cita la canción al cerrar la irónica etopeya paterna:

Por aquí sacarás lector benevirlo (digo, benévolo), la discreción de mi padre, su erudición y maestría. Bien le llamaron a él Diego Diez; Diego Diez mil le pudieran llamar, pues en sólo él había la astucia y saber que ` pudiera hacer famosos a diez mil, y le pudieran cantar los mozos del mesón el cantar de Carmona, que dice: Más valéis vos, Diego Gil, que otros cien mil (pp. 204-205).

Veamos otra canción en la que *Diego* representa cierto tipo ingenuo de hombre que no ve o no se percata de lo que tiene delante de los ojos:

—Calor haze, mi don Diego.  
—Mi doña Ánxela, sí hará,  
i más agora que están  
las estopas cabe el fuego.  
(NC, 1693 bis)

El texto aparece recogido en el *Vocabulario* (1627) de Correas. No se registran supervivencias.

La ficción de diálogo o dialogismo es la figura pragmática que da forma al texto. La mujer es la que tiene el papel activo, la persona que da el golpe anticipado, haciendo una insinuación erótica al indicar que hace calor. El varón, *Diego*, dilata la acción y se retrae al responder con una frase hecha que pinta la situación: «están las estopas cabe el fuego». Todo se entiende conforme a un refrán recogido por Correas: «El hombre es fuego y la mujer estopa; bien el diablo y sopla» (p.274). Como se ve, se ha producido una inversión de papeles y el papel activo lo ocupa la mujer. La falsa ingenuidad de *Diego* en este caso es semejante a la del cornudo que aparece como privado de la vista o sin conocimiento de la situación en la que está.

El refranero construye una representación del nombre *Diego* coherente con la que venimos exponiendo. Recordemos un refrán cuyo mensaje eufemístico señala la imposibilidad de disimular los cuernos: «No os entiendo, Diego: quien os hizo la cabeza os haga el sombrero» (Correas, p. 583). Está sin duda vinculado con el tópico del disimulo con el que pretende pasar el cornudo.

En algunas frases proverbiales se invoca el nombre como símbolo de la inconsistencia masculina encarnada en el cornudo, para jurar en falso. Recordemos las frases recogidas

9.- La cita remite a la edición de Antonio Rey Hazas (1977).

por Correas y la glosa que anota: «Por Diego Librero. Por Diego Moreno. Manera de jura sin jura» (p. 1034). Recordemos que el *Diego Moreno* recreado por Quevedo es un personaje insignificante, inconsistente. En perspectiva folclórica el cornudo es un sujeto insignificante, un muñeco del destino, como se ve en este refrán: «Tras de cornudo apaleado y mándale bailar» (Sbarbi, 1922: 246 a).

El nombre *Diego* representa en la lírica tradicional hispánica al cornudo inconsciente, al cornudo paciente y al sujeto que no puede darse por entendido de algo. Prevalece en la construcción simbólica del nombre una motivación referencial generada en el contexto del cancionero tradicional que es muy cercana a la del refranero. Es posible especular con una motivación formal a partir de la relación paronímica del nombre propio con el adjetivo *ciego* y especular, asimismo, con un origen de la representación del nombre basado en la transformación paródica de algunos aspectos de la devoción por Santiago el Mayor. En tanto una de las funciones del patronazgo santo es prevenir contra el ataque de los toros, de sus cuernos, se podría haber convertido al nombre Santiago o Diego en prototipo del cornudo a partir de ciertas transformaciones metonímicas.

### C. Fernando

El nombre *Fernando* es en la antigua lírica popular la representación del hombre fraudulento, engañoso, falaz y capaz de decir o hacer cosas desmedidas. En el contexto referencial del cancionero se destaca su representación como fraudulento en el plano sentimental y en el del refranero, su representación como engañoso y desmedido en otros planos. Ambas representaciones son complementarias. De esta representación se hace eco el *Quijote* de Cervantes.

Don Fernando, personaje del *Quijote* de Cervantes es el prototipo del hombre fraudulento: primero engaña a la bella labradora Dorotea, prometiéndole casamiento a fin de conocerla carnalmente, pero una vez que la ha gozado se aleja del lugar en que vive para no cumplir con su promesa; luego engaña y traiciona a Cardenio, su servidor y amigo, enviándolo lejos, para obtener la mano de Luscinda, bellísima mujer amada por Cardenio.

Después de sufrir la deslealtad de Fernando es Cardenio quien mejor lo define:

¡Ah, fementido Fernando! ¡Aquí, aquí me pagarás la sinrazón que me heciste: estas manos te sacarán el corazón, donde albergan y tienen manida todas las maldades juntas, **principalmente la fraude y el engaño!** (I: 23, p. 471)<sup>10</sup>.

Es también Cardenio quien cuenta cómo, guiado por su lujuria, fraguó el fraude amoroso de la que fue víctima Dorotea:

Estas tan buenas partes de la hermosa labradora redujeron a tal término los deseos de don Fernando, que se determinó, para poder alcanzarlo y conquistar la entereza de la labradora, darle palabra de ser su esposo, porque de otra manera era procurar lo imposible (I: 24, p. 481).

La historia termina en una escena en la que Dorotea confronta a su seductor con el deber de cumplir con su promesa de casarse con ella:

10.– Las citas del *Quijote* de Cervantes corresponden a la edición de Vicente Gaos (1987).

En fin, señor, lo que últimamente te digo es que quieras o no quieras, yo soy tu esposa: testigos son tus palabras, que no han ni deben ser mentirosas, si es ya que te precias de aquello por que me desprecias; testigo será la firma que hiciste, y testigo el cielo, a quien tú (728 / 729) llamaste por testigo de lo que me prometías (I: 36, p. 729).

El tono del reclamo de Dorotea es análogo al de la joven que, en la canción que comentamos más adelante, se queja por haber sufrido un fraude amoroso.

Esta representación, como tantas otras, tiene posibles orígenes en la desacralización y representación folclórica de la hagiografía. San Fernando III fue rey de Castilla y de León en la Edad Media. Reconquistó Córdoba, Sevilla, Jaén y Murcia. Es protector de cautivos, de pobres y de necesitados (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 99). La reconquista de Sevilla fue, de todas sus gestas, la más costosa, por eso nos encontramos con un refrán que lo presenta, en perspectiva cómica, como un héroe engañoso, de obras incompletas: «San Fernando ganó a Sevilla, pero no ganó su rastro» (Sánchez Escribano y Pasquariello, 1959: 44).

El nombre del santo se encuentra incluido en varias expresiones de humor popular. Recordemos el tratamiento que recibe desde esta perspectiva cómica el peregrinaje:

...designado en su dimensión no heroica, mediante descripciones metonímicas de carácter hagiográfico, *caballo, mula o coche de San Francisco* 'el andar a pie', y modernamente por sustitución apoyada en la rima *coche de San Fernando*... (Iglesias Ovejero, 1982: 53).

Desde esta misma perspectiva se asocia el nombre del santo con símbolos fálicos. Así se presenta «...el procedimiento metafórico que permite leer símbolos fálicos en la figuración iconográfica de santos guerreros o mártires: la lanza de Longinos o San Jorge, la espada de San Miguel, San Pablo, Santiago o San Fernando» (Iglesias Ovejero, 1982: 56).

Hay otro Fernando rey de Castilla que puede haber tenido que ver con el desprestigio del nombre: Fernando I el Magno, que reunió bajo su poder las coronas de León, Castilla y Galicia. Su muerte generó consecuencias nefastas, debido al reparto del reino entre sus tres hijos y sus dos hijas, lo que desencadenó guerras fratricidas. Los hechos son del siglo XI, pero su recuerdo permaneció vivo, porque es el origen de la leyenda del Cid, así que la historia de Fernando I siguió vigente durante siglos a través de la épica, las crónicas y el romancero. Recordemos parte de un romance que nos presenta la escena de su muerte:

A la su cabecera tiene arzobispos y perlados,  
a su man derecha tiene a sus fijos todos cuatro:  
los tres eran de la reina y el uno era bastardo;  
ése que bastardo era quedaba mejor librado:  
arzobispo es de Toledo, maestre de Santiago,  
abad era en Zaragoza, de las Españas primado.  
—Hijo, si yo no muriera vos fuérades Padre Santo;  
mas con la renta que os queda vos bien podréis alcanzarlo.—

Ellos estando en aquesto entrara Urraca Fernando  
y vuelta hacia su padre d'esta manera ha hablado: (pp. 58-59)<sup>11</sup>.

Hay además un episodio de la vida de Fernando I en que fue acusado de cometer una acción contraria a la verdad y a la rectitud, es decir, un fraude, pues se lo acusó de usurpar un título que no le correspondía. El emperador Enrico II de Alemania lo acusó de arrogarse la dignidad de emperador. Recordemos el hecho tal como lo narra Covarrubias en el *Tesoro...* al presentar la vida de este rey:

...fue el primer rey de Castilla y de León, y aun le dieron renombre de emperador [...] En Florencia, ciudad de Toscana, se juntó con un concilio en tiempo del papa Víctor Segundo, año de mil y cincuenta y cinco, en el cual el emperador Enrico Segundo dio queja del rey de Castilla, por cuanto no solo no le prestaba obediencia, **pero aun se llamaba emperador**, y después de consultado y altercado entre los padres, el papa pronunció a favor del emperador de Alemania. Intimósele esta declaración al rey don Fernando, y juntando los grandes de su reino, se determinó defenderse alegando delante de el pontífice las razones que había para no estar sujeto el rey de Castilla al emperador. Fue a defender la causa el Cid Ruy Díaz. Juntáronse en Tolosa con el legado del papa Ruperto, cardenal sabinense. Tratado allí el negocio y substanciado el proceso y cerrado con lo que de una y otra parte se alegó, vniéron a sentencia que fue a favor de España, declarando que los emperadores de Alemania no pretendiesen tener derecho sobre aquellos reinos (*s.v. Fernando*, p. 894).

Para la imaginación popular lo más atractivo del caso debe haber sido la disputa en torno del título de emperador: conducta que degradaba al rey y lo hacía protagonista de un juego de máscaras bastante carnavalesco.

El nombre *Fernando* aparece asociado al fraude en varias paremias. Recordemos que «*Usar de fernandinas*» significa: «No cumplir nada de lo prometido» (Sbarbi, 1922: 308 a). *Fernando* también aparece en otra paremia referida a hechos fraudulentos: «Viva Fernando y vamos robando» (Sbarbi, 1922: 381 a). Para indicar que algo está organizado de manera fraudulenta se dice «*Así se las ponían a Fernando VII*». Suanzo Pascual trata de dar circunstancias de origen a la paremia a través de un relato:

Cuando Fernando VII se reunía para jugar al billar en la camarilla con su camarilla, la mayoría de los cortesanos lo que perseguían, en vez de hacer jugada, era dejarle al rey las carambolas, de esta manera Fernando VII terminaba orgulloso de sus partidos de billar (1999: 33-34).

*Fernando* también es mencionado en refranes que aluden a causas a las que se atribuyen efectos desmedidos y por tanto engañosos: «Como la medicina de Fernando, que estaba en la botica y ya estaba obrando»; «La purga de Fernando, que estaba en la botica y estaba obrando» (Sánchez Escribano y Pasquariello, 1959: 43-44).

Veamos ahora una canción que nos presenta a *Fernandico* protagonizando un fraude amoroso:

Puse mis amores  
en Fernandico:

11.– La cita corresponde al *Romancero* editado y anotado por Paloma Díaz-Mas (2005).

¡ay!, que era casado,  
¡mal me ha mentido!

(NC, 642 A)

El texto aparece en el *Cancionero Sevillano* (1580-1590).

La canción nos presenta los lamentos de una joven víctima de un fraude amoroso. Recordemos que hasta el siglo XVI, inclusive, los casamientos de palabra celebrados en ceremonias secretas o privadas eran comunes, lo que facilitaba la bigamia.

En el matrimonio católico, quienes administran el matrimonio son los contrayentes y el sacerdote es un mero testigo. Por esa razón, una de las posibilidades de contraer matrimonio válido era que los esposos entrelazasen sus manos y se prometieran mutuamente fidelidad (lo que en los textos de la época se llama «*dar la mano de esposo/de esposa*» o «*dar palabra de esposo*»), sin testigos o con testigos laicos, y ese matrimonio se consideraba válido a todos los efectos (hay, por ejemplo, pleitos judiciales en que una mujer reclama a un hombre como marido porque se casaron en privado de esa manera, o que denuncian por bigamo a un hombre que luego se ha casado públicamente con otra). Para evitar abusos y ese tipo de situaciones legales complicadas, el Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI, estableció que para los católicos solo era válido el matrimonio celebrado ante un sacerdote (que de todas formas sigue siendo un mero testigo: los oficiantes son los esposos). Pese a ello, el matrimonio secreto siguió funcionando mucho como tema literario, en las novelas o el teatro.

*Fernandico* probablemente ha celebrado de manera secreta su matrimonio y eso le permite realizar un fraude amoroso, prometiendo su amor a una joven soltera con esperanzas de casarse con él. Las exclamaciones de los dos últimos versos, figuras patéticas, intensifican la expresión de la desilusión de la joven engañada. Los enunciados exclamativos comienzan justo después de la mención del nombre, como si esto condujera a un cambio de tono.

En resumen, *Fernando* es la representación del hombre fraudulento y engañoso, que parece tener raíces en el episodio de usurpación de títulos que protagonizó Fernando I, rey de Castilla y de León y en la desacralización cómica del relato hagiográfico sobre san Fernando, rey de Castilla. Las diferentes representaciones, en distintas épocas, incorporan la imagen del tipo que defrauda expectativas, posibilidades o personas. Cervantes, conocedor de la representación del nombre *Fernando*, se vale de ella en el *Quijote*.

#### D. Gil

El nombre *Gil* es la representación del villano necio, animoso e inoportuno. Su forma es el resultado de la contracción del nombre *Egidio*, que evoca a san Egidio, como nos recuerda Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*:

Este nombre en lengua castellana, es muy apropiado a los zagales y pastores en la poesía; es vocablo contraído de Egidio, de manera que San Gil es San Egidio abad. En la provincia Narbonense reza la Iglesia deste santo primero de setiembre. Quedó en proverbio un verso castellano de un soneto: *Que nunca falta un Gil*

*que nos persiga*, dando a entender que aunque desista un émulo, no falta otro que substituya en su lugar (s.v. *Gil*, p. 973 b).

Cuando habla del refrán nos explica básicamente el sentido literal, pero el sentido paremiológico está lleno de connotaciones que veremos más adelante. Por *zagal* entiende Covarrubias al mancebo animoso y fuerte (*Tesoro...*, s.v. *çagal*, p. 1548 a).

San Gil o Egidio fue un eremita del siglo V. Fundó el monasterio de *Saint-Gilles-du-Gard*. Es el patrón de los tratantes de ganado, de los pastores, de los herreros y también de los mendigos (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 107). Esto explica en parte por qué es uno de los nombres prototípicos de villanos o pastores. Se lo invoca en casos de cojera, por ser un gran peregrino; de ahí que el nombre sea la representación contraria a los impedimentos físicos: un tipo activo y animoso.

En las *Coplas de Mingo Revulgo* discurren dos rústicos pastores. Uno de ellos, que cumple un papel de profeta o adivino, se llama Gil Arribato. El pastor aparece hipercaracterizado como adivino a partir del sobrenombre, según lo explica Fernando del Pulgar en las glosas a las coplas:

*Ariolor* y *vaticinor* son dos verbos latinos que quieren decir adivinar y profetizar, y del *ariolor* fue tomado el *arri* y del *vaticinor* el *bato*, y fue compuesto este nombre *Arribato* (p. 169)<sup>12</sup>.

En la representación del nombre intervine un fuerte componente de motivación formal, pues *Gil* se mimetiza con otros signos semejantes en la forma como nos explica Noël Salomon: «Vemos con claridad que el nombre *Gil* conlleva un signo negativo [...] Es corriente que rime con palabras que quitan precio, tales como perejil, o que aparezca en el sentido de pobre diablo, persona sin importancia, en canciones de moda» (1985: 124-125).

Salomon explica también el valor negativo del nombre en el marco de un problema de literatura comparada entre la comedia italiana y la comedia española:

Es probable que este valor peyorativo del nombre *Gil* en castellano derive del mismo origen que el valor despreciativo otorgado a *Giglio* en italiano, valor que (125 / 126) hace de este personaje de la comedia bufona italiana un personaje convencionalmente necio y miedoso, símbolo de tontería y cobardía (Solomon, 1985: 125-126).

En la comedia de Calderón *La devoción de la cruz*, *Gil* es un villano cobarde e ingenioso que hace el papel de gracioso de la comedia. En otra comedia, titulada *La Pandera*, don Gil Catiborratos es el nombre de un caballero presuntuoso, ridículo y pobre (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 236-237). Como se ve, el uso del nombre *Gil* permitía comunicar toda una serie de connotaciones cómicas al público espectador. No se trata de que el nombre estuviera socialmente desacreditado, sino de que apuntaba a una convención y prefiguraba un prototipo predestinado a actuar de cierta forma a causa de la nominación. En todo caso el nombre estaba desacreditado socialmente en el mundo poético.

El refrán que cita Covarrubias también aparece en la colección de Correas en dos versiones. La primera de ellas es semejante a la del *Tesoro...*, en primera persona plural: «Nunca nos ha de faltar un *Gil* que nos persiga» (Correas, p. 599). La otra versión agrega

12.- La cita remite a la edición de J. Domínguez Bordona.

un miembro inicial al refrán y está en primera persona del singular: «Yo estoy como perro con vejiga, que nunca falta un Gil que me persiga». Correas lo glosa: «Por Antruejo atan vejigas hinchadas a la cola de los perros, y todos gritan y dan con lo que hallan» (p. 826). El segundo refrán, con la glosa, nos permite entender con claridad que el nombre *Gil* representa al inoportuno e impertinente, además de necio. Correas agrega mucho a la explicación de Covarrubias.

En el siguiente refrán recogido por Correas se presenta a *Gil* como el necio por antonomasia, capaz de figurarse ilusiones irrealizables: «Ensoñaba Gil el ciego que veía, y ensoñaba lo que quería» (p. 332). *Gil* es doblemente necio en tanto sus ilusiones son doblemente irrealizables: su sueño consiste en soñar a un soñador de cosas imposibles. Veamos otro refrán, más rebajado en materia de ilusiones, en que el necio soñador es solo el ciego: «Soñaba el ciego que vía, y soñaba lo que quería» (Correas, p. 755). *Gil* es tan tonto que se ilusiona con ilusiones imposibles y ajenas.

Dentro de esta misma identificación de *Gil* como tonto, con la connotación específica de inoportuno y fastidioso, está la expresión completamente vigente hoy en día en España: *gilipollas*, por ‘tonto, estúpido molesto, arrogante o engreído’ que no es otra cosa que *Gil* y *Pollas*. *Polla*, claro, es el miembro viril y el sentido sería parecido a otras expresiones vigentes despectivas (que incluyen, con carácter denigratorio, una alusión obscena), que muchos españoles utilizan continuamente: «*tonto del culo*», «*tonto del haba*» (haba = ‘glan-de’) y «*gilipollas*». Estas expresiones tienen un sentido muy semejante y son construcciones similares: tonto o lelo, más una alusión obscena denigratoria. Existe también la expresión *gilitonto*, que es eufemismo por *gilipollas*. Pero todo está en el mismo campo semántico de la tontería, y no solo del que es tonto porque no puede ser más listo, sino del tonto inoportuno, que molesta con su necedad (en muchas ocasiones hay además un componente de alusión a la arrogancia: un *gilipollas* suele ser no un bobo, sino un tonto engreído, o alguien que dice o hace inconveniencias estando muy seguro de sí mismo, en definitiva un *tontilisto*).

La representación que emerge del contexto referencial del refranero se sostiene y amplía en el de la lírica.

Recordemos ahora una canción en que se nos presenta a *Gil* mencionado a través del hipocorístico *Gilete*, como un necio inoportuno:

Sospira Gilete,  
y ella duerme.

(NC, 1626)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez y el *Vocabulario* (1627) de Correas. No se registran supervivencias.

El sufijo *-ete* con el cual se construye el hipocorístico le da al nombre una connotación despectiva. *Gilete* es un inoportuno al molestar mientras la mujer duerme. Pero además de ser impotente mental está deserotizado. Es absolutamente pasivo e incapaz de despertar el deseo sexual en la mujer. Está privado de esa capacidad: es un tonto completo más que un tontilisto. Recordemos que este último tipo, el tontilisto, puede dejar de ser pasivo y ser sexualmente activo, como el bobo de Coria, cuya historia nos cuenta un refrán que recoge Correas: «El bobo de Coria, que empreñó a su madre y sus hermanas y preguntaba si era pecado» (p. 257).

En otra canción *Gil* es el prototipo del zagal animoso, presentado en una escena de baile:

¡O, qué bien que vaila Gil  
con las moças de Varajas  
la Chacona a las sonajas  
y el Villano al tamboril!  
(NC, 1484)

El texto aparece en el cancionero polifónico *Tonos Castellanos* (1610-1620). Existen versiones contrahechas a lo divino.

José María Alín en su *Cancionero Tradicional* nos da una versión con una estrofa más, lo que permite completar el elogio de *Gil* como zagal habilidoso para el baile:

Fue a Barajas Gil llamado  
de las mozas del lugar,  
porque dicen que en bailar  
es hombre muy afamado.  
Gran contento ha dado Gil  
a las mozas de Barajas.  
(Alín, núm. 777)

Tanto en la versión larga como en la corta, la canción describe vivamente la habilidad más destacada de *Gil*: su destreza para el baile, propias del zagal animoso y fuerte que representa. La descripción se sirve de otras figuras como la exclamación que abarca toda la primera estrofa y que sirve para intensificar la expresión de admiración por las habilidades del zagal.

El nombre *Gil* representa al villano o pastor animoso, fuerte, necio e inoportuno<sup>13</sup>. El componente pastoril o villanesco de la representación se debe a su relación con la hagiografía: san Gil o Egidio es el protector de los pastores. Procesos de motivación formal agregan un signo negativo al nombre, al vincularlo con palabras como *perjil* que le quitan precio. En el refranero como necio e inoportuno; lo mismo se observa en las canciones, agregándose a través de ellas la connotación de animoso y fuerte.

## E. Jorge

El nombre *Jorge* es la representación en la lírica tradicional del desventurado, del que padece desgracias. Debe su representación básicamente a procesos de motivación referencial que quedan consolidados a partir de los contextos referenciales de la lírica y de la

13.– Bastante cercana parece estar la representación del nombre *Gila*, que podría considerarse la contraparte femenina de *Gil*, en tanto emprende tareas fuera de propósito, inoportunas:

Hilanderera era la aldeana:  
Más come que gana.  
¡Ay!, que hilando estaba Gila.  
Más bebe que hila.  
(NC, 1193)

paremiología, pero que probablemente recuperan representaciones anteriores tomadas de los relatos de la hagiografía medieval.

Jorge de Capadocia es, sin dudas, uno de los santos más venerados y más populares durante la Edad Media. El culto oficial trató de dejar de lado siempre su vida legendaria y propiciar su veneración como mártir, es decir, como persona que padece grandes afanes y trabajos.

Recordemos la historia del santo, tal como la narra Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*:

Algunos santos ha habido deste nombre; pero el que particularmente celebramos y veneramos, y la Iglesia reza dél a los veintitrés días del mes de abril, es San Jorge mártir, el cual era caballero principal, nacido en Capadocia; y habiendo perdido su padre en una guerra, militando por el imperio romano, dicen haberse ido a vivir con su madre a Palestina, donde tenía muchas y ricas posesiones. Murió su madre y siendo ya de edad para tomar armas, siguió la milicia, vino a Roma, y el emperador Diocleciano le hizo tribuno de una capitania de caballos; pero consándole ser cristiano le mandó atormentar cruelísimamente, y finalmente cortar la cabeza, a los veintitrés de abril, el día mesmo que la Iglesia celebra su fiesta. De la vida y milagros deste santo hay escritas algunas cosas que se tienen por fabulosas, de que hay censura en el decreto *distinctione* 15, *capite* 3, que empieza: *Sancta Romana Ecclesia*, de Gelasio papa, en un concilio que tuvo en la ciudad de Roma de setenta obispos (*s.v. Jorge*, p. 1129 a).

Las «cosas fabulosas» son la historia del santo en la «Leyenda dorada» o «Legenda Aurea» de Jacopo de Varazze (llamado también «Santiago de la VoráGINE», con una bestial hispanización de su nombre latino), según la cual el santo habría luchado contra un dragón. Esa leyenda tiene mucho que ver con la iconografía del santo, al que se representa casi siempre como un caballero armado que lucha contra un dragón. Es un santo muy venerado entre los cristianos ortodoxos (en Grecia, Rusia, etc.); y en toda la antigua Corona de Aragón (Aragón, pero sobre todo Cataluña y Valencia), donde no solo se celebra mucho su fiesta, sino que el nombre de varón *Jordi*, equivalente catalán de *Jorge*, es muy frecuente; se supone a la Península Ibérica la devoción fue traída de Grecia, por las especiales relaciones de Cataluña con el imperio bizantino.

Es probable que al pesar la censura eclesiástica sobre el aspecto legendario de la vida del santo se enfatizara en la prédica su condición de mártir y se terminara folclorizando esa imagen del santo desventurado que padece males. Está claro que al folclorizarse la imagen se le agregaría el matiz profano y cómico que acompaña a la representación del nombre *Jorge* en el cancionero tradicional.

Correas recoge un refrán en el cual el nombre *Jorge* aparece como símbolo de la desgracia y de la desventura. Es el arquetipo del malhadado. Recordemos el refrán: «*Quita allá tu manga, Jorge*». El maestro Correas le agrega una glosa explicativa: «A todo lo malo y no conveniente» (p. 703). La expresión coloquial *quita allá* se usa para rechazar a alguien o para reprobarlo; *quita allá tu manga* es un pedido para que alguien no se entrometa o tome parte en un asunto porque lo puede arruinar, si mete su manga o su mano, en este caso el malhadado de *Jorge*.

Observemos una canción en la que *Jorge* aparece como símbolo de la torpeza y de la desventura:

¡Triste de Jorge  
si las mujeres escoge!  
¡Triste d' él  
si no las sabe escoger!  
(NC, 1900 bis)

El texto aparece en un pliego suelto del siglo XVII que está en la Biblioteca Nacional de Madrid, no existen más precisiones ni datos. M. Frenk anota la siguiente glosa tomada de la fuente original: «Aquí se contiene vna curiosa satira, graciosa y entretenida...que trata de todas las faltas, enredos, y condiciones de todas las mujeres, satiriçando de los nombres de todas ellas» (BNM, VE 119/25 cit. Por Frenk, 2003: 1357-1358).

Evidentemente la canción acompañaba alguna composición que presentaba nombres, costumbres y propiedades de las mujeres. Es probable que estas composiciones fueran derivaciones de las diatribas contra las mujeres que por influencia de Boccaccio se ponen de moda en España a partir de los siglos XIV y XV. Torner nos ofrece varios ejemplos de ellas. Veamos parte de una:

...las Marías son muy frías  
y de puros celos rabian;  
las Franciscas vocingleras,  
perezosas las Tomasas,  
las Isabelas altivas,  
casamenteras las Juanas;  
las Antonas tienen todas  
casquillos de calabaza...  
(Torner, 1966: 221)

Frente a todas estas posibilidades negativas al optar por una mujer es natural que *Jorge* aparezca como triste y desgraciado. Lo que la canción presenta es una cohabitación: antítesis que consiste en la convivencia de contrarios en un mismo sujeto; está frente al problema de elegir mujer. La canción no se resuelve en un sinsentido, sino que postula otro sentido más allá del aparente: tener o elegir mujer es siempre un problema, al menos dentro de la perspectiva misógina que presenta el texto.

Tenemos por un lado un postulado misógino y por otro a *Jorge*, prototipo de las desdichas, frente a ese mensaje misógino propuesto.

Veamos otra canción en que aparece un *Jorge* con problemas con la justicia:

Triste de Jorge  
si el alcalde le prende y le coge;  
triste d' él  
que el alcalde le quiere prender.  
(NC, 493 bis)

El texto aparece en *Las tonadillas antiguas* (1699) con música de José Martínez de Arce y en las *Obras* (1752) de Diego de Torres Villarroel. No se registran supervivencias.

El portador del nombre *Jorge* aparece como un desventurado contra el cual se procede judicialmente. Las recurrencias no hacen más que poner énfasis en sus desventuras y desgracias ante la inminencia de su captura: *Triste... triste...* Los versos pares, que expresan la causa de su tristeza, la persecución judicial, están dispuestos en orden creciente en relación a valores significativos de intensidad y comprensión semántica: primero la persecución se presenta como posibilidad y luego como algo efectivamente deseado y resuelto por el alcalde.

El nombre *Jorge* es la representación en la lírica tradicional de la desventura y de la desgracia. Esta representación se consolida a partir de distintos contextos referenciales que recuperan parcialmente el relato hagiográfico sobre San Jorge en el que se da fuerza a su condición de mártir, aunque profanando y reinterpretando su imagen en perspectiva cómica.

## F. Juan

*Juan* es uno de los nombres más asentados en la tradición folclórica. Se lo usa con frecuencia para designar a un cualquiera, un *Fulano*. Funciona, al igual que el nombre *Pedro*, como estereotipo de inanidad y de vacuidad. En varios contextos los dos nombres son intercambiables, como en este refrán: «Si bien, Juanes; si no, Pedro, como de antes» (Correas, p. 730). La idea de vacuidad se refuerza, a veces, cuando se usa el nombre acompañado por apellidos corrientes por convención o por frecuencia alta: *Juan Pérez, Juan Gómez, Juan Gutiérrez, Juan García, Juan Fernández o Juan Gil* (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 28).

A partir del significado base de vacuidad el nombre oscila entre dos significados contrarios: uno pasivo y otro activo. En *Juan* prevalece la imagen del tipo pasivo, a diferencia de *Pedro* para el cual prevalece la imagen del tipo activo. Los rasgos de pasividad son compatibles, como se verá, con algunos rasgos de inmortalidad: *Juan de los tiempos*, el que vive mucho; *Juan de espera en Dios*, el peregrino errante (Iglesias Ovejero, 1981: 342). La pasividad de *Juan* puede invertirse en actividad. Estas transformaciones podrían operar como revanchas catárticas para los receptores de los textos en que aparece el nombre.

El teatro de Calderón incorpora las figuras bíblicas de Juan Bautista y Juan Evangelista. Recoge muchas veces el nombre *Juan* con el significado que tiene en la tradición folclórica en alguna de sus formas especializadas. Funciona en las comedias en sus dos facetas: como tipo pasivo, sobre todo cuando designa a villanos y graciosos, y como tipo activo cuando designa a caballeros, amantes o caudillos.

El teatro religioso de Calderón nos presenta a san Juan Bautista. En *La orden de Melquisedech*, aparece caracterizado por la Sinagoga como un eremita que vive en el desierto, vestido de pieles y comiendo frutas silvestres. La Sinagoga le resta importancia, pero él realiza con firmeza su papel de orientador que anuncia la llegada de Cristo (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 284). En la misma obra aparece san Juan Evangelista desacreditado por la Sinagoga como un pobre pescador. El personaje de la Simplicidad, señala como causa

de la preferencia de Cristo por este apóstol el hecho de que sea un «Juan de Buen Alma», paremia que se aplicaba al que sufría todo con paciencia, al bobo, consentidor e inocente (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 285-286).

En *El Alcalde de Zalamea* de Calderón, Juan es hijo de Pedro Crespo, impulsivo y loco. Demuestra su poca inteligencia al querer matar a su hermana para limpiar su honor. En *El Purgatorio de San Patricio* aparece Juan Paulín, un villano en papel de gracioso que se muestra a veces celoso, pero que es un marido opacado y consentidor; se disculpa ante un gran señor justificándose en que es un bobo. En una escena, con la cobardía típica de los graciosos, dice que no quiere saber nada de las cosas del otro mundo. El nombre ya existía en la tradición antes de que lo usara Calderón y se aplicaba a la persona que es burlada en sus pretensiones (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 287-288). Calderón usó el nombre *Juan Rana* para toda una serie de personajes que encarnó el actor Cosme Pérez. En la época la expresión «*ser un Juan Rana*» era aplicable a cobardes. El nombre también se usó para personajes simples, pasivos o cornudos (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 289). En general, tiene la connotación de bobo y flojo, persona de poco empuje y sin iniciativa.

En la comedia de Calderón *No hay cosa como callar* el protagonista de la obra se llama don Juan de Mendoza. Es un galán en su versión más atrevida, lo que lo acerca al burlador de Tirso de Molina. En *Mañanas de abril y de mayo* el primer galán se llama Juan: es un joven valiente, enamorado e idealista (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 284). En la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* Juan Ruiz es un mozárabe orgulloso y atrevido que defiende las peculiaridades religiosas de Toledo, tras ser recuperada por Alfonso VI. Este nombre, como se verá en este apartado cuando comentemos un refrán, está presente en el folclore como sinónimo de pendenciero. En *Bien vengas, si vienes solo*, don Juan de Lara es un caballero andaluz valiente que hace el papel de galán. En varias obras más el nombre *Juan* se aplica a caballeros, caudillos y enamorados y connota un tipo activo.

Es necesario rastrear la motivación referencial del nombre *Juan* en el pasado. Buscar ecos referenciales en la Biblia, en el santoral cristiano y en el arte medieval y renacentista.

La historia remonta a la Biblia donde aparece el nombre *Johanan* que significa «*Yahvé es misericordioso*» o «don de Dios» (Iglesias Ovejero, 1981: 310).

En el *Nuevo Testamento*, *Juan* es nombre de uno de los doce apóstoles y del precursor de Jesucristo: Juan Evangelista y Juan Bautista.

Juan Evangelista fue uno de los doce apóstoles, hermano de Santiago el Mayor. Es autor de cuarto evangelio, de tres epístolas y del *Apocalipsis*. Se dice que por distintos motivos vivió hasta muy avanzada edad, manteniendo viva y pura la doctrina cristiana. La tradición cristiana quiere que espere vivo la segunda venida de Cristo (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 18). Estos dos factores podrían explicar las connotaciones de pasividad/inmortalidad que tiene el nombre *Juan*.

Es patrón de los editores, de los grabadores y de los escritores. Se lo invoca en caso de envenenamientos y vómitos, y también contra la epilepsia (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz: 2003: 121).

Juan Bautista nació unos meses antes que Cristo. Era hijo de san Zacarías y santa Isabel, prima de la Virgen. Bautizó a Jesús en el Jordán. Fue decapitado a petición de Hero-

días, amante de Herodes. Es el patrón de los hosteleros, de los cuchilleros, de los peleteros, de los deshollinadores, de los constructores y de los mondongueros. Protege a los corderos y a las palomas: he aquí una relación folclórica con la iconografía. Se lo invoca para pedir un buen embarazo y en casos de cefalalgia; quizá porque le cortaron la cabeza (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 120).

En principio, en las ilustraciones devotas el contraste entre los dos santos es notorio: Juan Evangelista tiene una imagen suave y delicada de lampiño; Juan Bautista es rudo, agreste y con barba. Las personalidades de los dos santos aparecieron como opuestas en cierta época. Esto motivó un enfrentamiento entre monjas bautistas y evangelistas en el siglo XVI (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000: 16-17).

Las imágenes de Juan Bautista lo muestran vestido austeramente, con el cabello hirsuto y crespo. El resultado fue la elaboración de un tipo poco tratable, huraño y severo. Frente a esta imagen se fue construyendo otra más fina y tierna. Nos referimos a la que presenta en un lugar ameno, en compañía de un cordero y señalando con el dedo índice de la mano derecha hacia lo alto la presencia de Cristo. La dulcificación de maneras se logra, en parte, con la presencia de un animal pacífico como el cordero.

Iglesias Ovejero nos explica algunas relaboraciones paródicas de los motivos presentes en esta imagen:

El cordero que figura al lado de San Juan Bautista, como ilustración del pasaje evangélico en que señala a Cristo con el dedo (Jn. 1, 29), glosado en múltiples ocasiones, genera sin duda la personificación de *Juan Lanás* (7-8) 'el tonto'; mientras que el gesto del dedo, con frecuentes alusiones en el cancionero popular, interpretado como símbolo fálico, motiva la personificación atenuada de *Juanito el pene* (1982: 7-8).

El proceso iconográfico de dulcificación de la imagen de Juan Bautista tiene su remate en los san Juanitos; en estas imágenes el santo aparece como un niño pequeño, de entre tres y cinco años, muy hermoso (nunca tan hermoso como el niño Jesús frente al cual está), vestido con un pequeño abrigo de piel y ofrendando a Jesús un regalo: en general un pajarito u otro animal pequeño.

Juan Evangelista, por su parte, aparece en imágenes de la última cena reclinado sobre el pecho de Jesús, en señal de ser el discípulo favorito.

Para Alonso Hernández y Huerta Calvo los evangelios apócrifos contribuyeron a difundir una imagen de Juan Evangelista ligada a la virginidad y a la castidad:

Los Evangelios apócrifos añaden alguna nota más caracterizadora del personaje, insistiendo no sólo en la naturaleza predilecta del discípulo sino, sobre todo, en su condición virginal. Se trata del único apóstol que ha mantenido incólume su pureza sexual, tal como se dice en el *Evangelio de Bartolomé* (2000: 24).

La imagen de Juan Evangelista, dulce y casta, contrasta sobre todo con la de san Pedro (traidor, tozudo...; *vid.* nombre propio *Pedro* en este trabajo).

Este contraste de imágenes se convierte en un contraste de nombres, tal como se observa en este refrán recogido y glosado por Mal Lara: «Si Dios quisiere, y Juan viniere, echaremos a Pedro de casa».

La glosa enfatiza el contraste entre un *Juan* afable y un *Pedro* malicioso:

Avía uno, que siendo servido de un moço Pedro, y con grande trabajo buscaba un moço no tan malicioso, ni que le hiziesse tantos sinsabores; buscaba un Juan para ser bien servido. Y así dezía, mientras que buscaba moço que le contentasse: «*Si Dios quisiere* (porque esto se ha de poner delante) y *Juan viniere* (porque no viniendo, no podrá dexar de servirse del que tiene) y así, *echaremos a Pedro de casa*». Que es menester para echar un mal moço, que Dios no os quiera castigar con él, y daros un moço que os sirva bien. Quien sean los Juanes y los Pedros, en sus refranes se dirá (II, 83, p. 280).

En el contexto referencial del refranero está muy extendida la representación de *Juan* como bueno, inocente o bobo. Recordemos algunas paremias brevemente golsadas por Correas que lo presentan como bueno: «Juan de buen alma. A uno que es bonazo y flojo» (p. 405); «Es un buen Juan. Es un buen hijo. Por: bonazo» (p. 940); «Es un Juan de Buen Alma. Dícese de un bonazo, flojo y descuidado» (p. 941).

Como se ve, a través de dos de las glosas, la bondad de *Juan* no es del todo positiva, porque conlleva cierta negligencia.

La representación de *Juan* como bueno, enseguida conduce a la de bobo: «No seas bobo, Juan, y no te llamará» (Correas, p. 590). Este *Juan* bobo se deja aventajar por su hermano y no reclama lo que le pertenece: «Lo mío, mío; y lo de Juan mi hermano, suyo y mío» (Correas, p. 461).

El refranero nos habla también de un *Juan Terrón* que abandonó las riquezas que había cosechado en sus aventuras, porque por haragán no quería cargar con ellas. Recordemos el refrán que recoge y glosa Correas: «No son perlas para Juan Terrón. Dejó un saco dellas por no ir cargado. Cuéntase en la Historia de la Florida» (p. 591).

Otro refrán nos presenta a *Juan Topete*, que no mide sus fuerzas y enfrenta obstáculos que no puede superar: «¿Quién te mete, Juan Topete, a luchar con siete?» (Correas, p. 696). Es un *Juan* hipercharacterizado con el sobrenombre *Topete*. El signo topete es semejante en la forma a: la onomatopeya *top*, de choque; a *tope*, reyerta, riña, contienda; a *topetazo*, encuentro o golpe de una cosa con otra. Por tanto, *Juan* con el agregado *Topete*, mimetizado a través de la motivación formal con signos semejantes en la forma, se hace representativo de una determinada categoría de atribuciones: es el tonto que choca en riñas o peleas que no puede ganar.

La faceta pasiva de *Juan* cristaliza en una representación muy sutil cuando la pasividad se hace compatible con algunos rasgos de inmortalidad. Indudablemente esto es resultado de la reinterpretación folclórica de la longevidad de Juan Evangelista. Correas ha recogido las historias de *Juan de los Tiempos* y de *Juan de Espera en Dios*:

*Juan de los tiempos*. Por: el que vive mucho, como Juan de Espera en Dios. Juan de los Tiempos fue un soldado de la guardia del Emperador Carlomano, que vivió trescientos años adelante, de donde parece haber nacido en España el cuento de Juan de Espera en Dios, de cual decimos adelante en las «Frasas». De otro Mengala, en la India Oriental, se cuenta haber vivido tanto, o más, como refieren las Historias de Portugal (p. 405).

*Juan de Espera en Dios*. Tiene el vulgo una hablilla de uno que llaman Juan de Espera en Dios, y dicen los muchachos que era un zapatero que, oyendo el ruido cuando llevaban a crucificar a Nuestro Señor, salió a la puerta con horma y boj

en la mano y dijo: «Allá irás», dando un golpe, y que Nuestro Señor respondió: «Yo iré y tú quedarás para siempre jamás», y que así quedó inmortal y se remocece, y se aparece de repente entre la gente, y se desaparece como invisible, cuando él quiere, y que le dio gracia que siempre que echase mano a la bolsa hallase cinco blancas. Gracioso es el sueño (p. 981).

Entremos ahora en el contexto referencial de la lírica popular para ver cómo se manifiesta esta faceta pasiva de *Juan*.

En el siguiente cantar aparece *Juan Pérez* como el arquetipo del marido inútil, incapaz de hacer feliz a su mujer y de suministrar lo necesario para su hogar:

—Si te kasas con Xuan Pérez,  
¿ké más kieres?  
Si te da a komer lentexas,  
¿ké te quexas?

(NC, 1731 bis B)

El texto solo aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas.

El cantar reprime las quejas de una mujer que se casó o está por casarse con un «cualquiera»; pero *cualquiera* no tiene aquí el valor de inanidad neutra, sino que señala a un ser de poca importancia o indigno de consideración, a un inútil o haragán, es decir, a un arquetipo de la pasividad. De nuevo nos encontramos con composiciones cuya finalidad es preservar instituciones como el matrimonio.

La siguiente canción nos presenta a un *Juan* pretendido por una mujer más enérgica que él, la cual le hace reiteradas peticiones:

Mira, Juan, lo que te dixé,  
no se te olvide.  
  
Mira, Juan, lo que te dixé  
en barrio ageno,  
que me cortes una rueca  
de aquel ciruelo.  
De aquel ciruelo te dixé,  
no se te olvide.

(NC, 424)

El texto aparece en el *Parnaso* (1576) de Estevan Daça. Lo incluye Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930). Existen versiones contrahechas a lo divino.

La mujer bajo la influencia de la naturaleza, representada por el ciruelo, le pide insistentemente a *Juan* que le corte una rueca. El pedido está realizado por medio de un eufemismo. Recordemos que las ruecas constan de un bastón terminado en una cabeza donde se envuelve la fibra por hilar y de una rueda. La rueda y el bastón bien podrían significar los sexos respectivos. El motivo folclórico de la rueca encubre la prohibición. En el cuento de la bella durmiente todas las ruecas del palacio donde vivía la princesa fueron escondidas; igualmente ella se lastimó con una. Motivos como el voto de castidad y la relación

amorosa secreta podrían vincularse con esta prohibición. Lo cierto es que el *Juan* de esta canción casi desaparece ante el enérgico y transgresor pedido de la mujer. *Juan* es un realizador pasivo del deseo femenino.

En el siguiente cantar, *Juan Fernández*, figura pasiva, será asesinado con una premeditación bastante cómica:

—Rrezá un paternóster  
por Xuan Fernández.  
—¡Xesú!, ¿i muerto ie?  
—No, sino k evo a matarle.  
(NC, 1876 bis)

El texto solo aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas.

Correas agrega una aclaración al texto: «Gracia de poca cólera» (p. 711). La aclaración tiene por finalidad resaltar el perfil cómico de la composición.

El texto está conformado como un dialogismo o ficción de diálogo. El efecto humorístico está logrado por el contraste de voces: la primera voz citada habla como si tuviera suspendido el sentido común, ya que pide una oración fúnebre por alguien que todavía vive y a quien piensa matar; la segunda actualiza la información pertinente conforme al principio de realidad, preguntando si la persona por la cual se pide la oración ha muerto. En todo opera la lógica de las cosas al revés, que caracteriza a la visión carnavalesca del mundo. El *Juan Pérez* mencionado, no solo es un cualquiera, sino alguien que padecerá una acción, aunque parece comunicar a su asesino algo de su pasividad.

Ya anticipamos que la pasividad aplicable al nombre *Juan* se invierte en actividad. En su faceta activa *Juan* representa al hombre pendenciero, tramposo, listo y de mañas.

Veamos cómo se construye esta faceta del nombre en el contexto referencial del refranero, que es donde está arraigado el aspecto activo de la representación.

*Juan Ruiz* representa a un hombre pendenciero, violento y ruin. Recordemos algunos refranes recogidos y glosados por Correas en los que se lo menciona:

*La paz de Juan Ruiz*. Dícese cuando alguno en lugar de poner paz, mete cizaña, y aporrea a unos y a otros, porque Juan Ruiz tenía esta maña (P. 439).

*Cuando Juan Ruiz pone paz, bueno está el mundo*. Juan Ruiz era muy rifador y se hallaba en todas las bregas, y aporreaba a menudo a su mujer e hijas. Sucedió que una vez metió paz entre dos que reñían, y como de cosa contra su condición hicieron dello refrán en el campo de Montiel (p. 201).

*Berenjenas de Juan Ruiz*. Dícese por los cardenales y tolondrones con que siempre tenía señalada a su mujer (p. 122).

*Juan*, en este caso, está hipercharacterizado como *Juan Ruiz* o *Juan* el «ruin». El apellido *Ruiz* se mimetiza con otro signo semejante en la forma, el adjetivo *ruin*; funciona como atribución del tipo hipercharacterizado y conforma su significación a partir de la motivación formal. Recordemos otra vez un refrán recogido y glosado por Correas que ilustra este caso de motivación formal: «Renegad del hombre que va royendo hasta el nombre. De los regañadores y de mala condición, sinificados por 'Rodrigos', 'Ruices', 'ruin', 'recio'» (p. 708).

Veamos otro tipo hipercharacterizado: *Juan Templado*. El «apellido» o sobrenombre le agrega a *Juan* la atribución de valiente con serenidad y de listo. Ambas son acepciones del adjetivo *templado* en el español coloquial. Recordemos ahora un refrán en el que se lo menciona y al que se le dan circunstancias de origen a través de un cuentecillo:

*La almendrada de Juan Templado*. Era un porquero que con sencillez y lo más cierto que con malicia rústica, encontrando un guijarro liso manual le echaba en el zurrón y decía que era almendruco; sucedió que una guarda, por cierto daño del ganado, le quiso tomar prenda, y forcejeó a quitársela; él viéndose apretado, dijo enojado: «Pues así es, esperá, daros he una almendrada»; y echando mano al zurrón, descargó en la guarda una a una las almendras, con que le trató mal; y quedó por refrán «La almendrada de Juan Templado», en cosas de daño en lugar de provecho, en Andalucía la alta (p. 410).

En resumen, el nombre *Juan* es la representación de un «cualquiera» que oscila entre un polo pasivo y un polo activo. Los relatos hagiográficos y la iconografía sobre Juan Bautista y Juan Evangelista han sido fundamentales en la construcción simbólica del tipo pasivo como bobo, como cobarde, como sujeto paciente. Resulta curioso observar cómo estos rasgos de pasividad concurren en el mismo nombre con rasgos de inmortalidad, lo que se relaciona con creencias sobre la longevidad de Juan Evangelista. La faceta prevalente en el contexto referencial de la lírica popular es la pasiva. La pasividad del nombre se invierte en actividad, lo que se hace notorio en el contexto referencial del refranero, y se presenta como la representación del hombre pendenciero, tramposo, listo, mañoso... Calderón parece haber trasladado al teatro esta mecánica interna de la oscilación o reversibilidad, de profundas raíces folclóricas. Los personajes portadores del nombre *Juan* parecen ser ejemplos de este modo arquetípico de construcción del que son derivaciones singulares. Sus *Juanes* ya son pasivos, y por tanto bobos, ya activos, feroces y decididos; con contados ejemplos en que un solo personaje se revierte. Muchas de las representaciones que incorpora al teatro las toma del folclore.

## G. Mateo

El nombre *Mateo* es la representación de un villano o rústico de gran incapacidad mental. La significación del nombre se construye, básicamente, a partir de la motivación referencial en distintos contextos, aunque coadyuvan algunos rasgos de motivación formal como la rima.

El nombre debió tener amplia difusión por ser el de uno de los cuatro evangelistas. Recordemos que san Mateo fue apóstol y evangelista. Predicó en Judea y en Etiopía, donde murió mártir. Es el patrón de los funcionarios; de los recaudadores, aduaneros, cobradores y contables; y también de los loteros y estanqueros (Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 135).

Sbarbi recoge y glosa una paremia que pone en evidencia la desacralización del nombre *Mateo*, como nombre de santo en la lengua folclórica:

*Mateo, la burra tira peos.* Frase que se suele decir cuando se oye llamar, sobre todo si es a voces, a una persona que lleva el nombre del evangelista citado (Sbarbi, 1922: 47 b).

El comentario de Sbarbi reconstruye un contexto práctico de comunicación caracterizado por la rusticidad, en el cual se llama a gritos a una persona y se junta su nombre con la imagen grotesca de un animal, una burra que se tira pedos.

Al juntar el nombre de la persona, *Mateo*, con la imagen del animal, la burra, se animaliza a la persona: se pone al hombre al nivel del animal, se los «empareja». Por tal razón, la representación de *Mateo* como rústico o villano es la de una persona animalizada: con gran potencia física y con incapacidad mental. *Mateo* rima con una palabra que lo vincula con lo grotesco (lo bajo material y corporal): *peos* (=pedos). La semejanza formal entre palabras permite un acercamiento entre referentes, lo que nos deja ver algunos rasgos de motivación formal en la construcción simbólica del nombre. *Mateo* se relaciona con los pedos.

Iglesias Ovejero señala que *Mateo* es un nombre que se usa para personificar el coche de caballos con una motivación basada en la connotación de rusticidad en los nombres de los apóstoles (1981: 321). La capacidad de movimiento de los vehículos tirados por animales representa una potencia asimilable a la actividad en general, a la capacidad generativa, a la energía de la naturaleza.

Las connotaciones de rusticidad de san Mateo podrían deberse a la iconografía que lo presenta como un hombre calvo, con barba, en general bastante tosco.

En el teatro de Lope de Vega el nombre *Mateo* es aplicable a villanos, esclavos y pastores (Morley y Tyler, 1961: 147).

Recordemos la única canción del *corpus* en la que se menciona a *Mateo*:

Non te lo consintreo,  
Matheo,  
non te lo consintreo.

(NC, 695)

El texto aparece en las *Endechas* (1550) de Pedro de Orellana. Aparece también en colecciones paremiológicas: los *Refranes* (1555) de Hernán Núñez y el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas.

La voz citada le dice a *Mateo* que no le permite algo. Se lo repite porque *Mateo* dada su «incapacidad mental» parece no entender. Su comportamiento es el de un inferior (mental), por eso no se le «consiente» algo. Recordemos que *consentir* se usa para referirse al hecho de ser indulgente con los niños o con los inferiores. Por su insistencia en mantenerse firme en lo que desea, *Mateo* demuestra ser muy tozudo y no entender. Correas aclara lo siguiente sobre el cantarcillo: «Por la consonación dice consinteo por consiento» (p. 592). De esto se deduce que *consinteo* o *consintreo* se usó para rimar con *Mateo*; sin embargo, también su uso puede deberse al empleo de un lenguaje cabañero o villano por parte de la persona que habla a *Mateo*.

En resumen, el nombre *Mateo* es la representación de un rústico o villano de gran incapacidad mental. El nombre ha sido emparejado en las paremias con imágenes grotescas

de animales y ha sido usado para personificar vehículos rústicos. En el teatro se aplica a villanos, esclavos y pastores.

## H. Miguel

El nombre *Miguel* connota al hombre carente de virilidad, es decir, incapaz de actuar como se esperaba que actuara un varón dentro de ciertos estereotipos.

Encontramos a *Miguel* mencionado en una canción en que su esposa tiene que autoelogiarse y hacerle ver que es una mujer bella:

Pues que me tienes, Miguel, por esposa,  
¡mírame, Miguel, cómo soi hermosa!  
(NC, 122)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Medinaceli* (siglo XVI). Se lo menciona en la *Pícara Juatina* (1605) de Francisco López de Úbeda. Lo recoge Correas en el *Vocabulario* (1627). Lo incluye José María Alín en su *Cancionero Tradicional* (núm. 460). Existen versiones contrahechas a lo divino en las que se cambia el nombre *Miguel* por *mi Dios*.

En otra composición una mujer, que también se autoelogia, le pide que repare en la gracia de su vestimenta:

Mírame, Miguel, cómo estoi bonitika:  
saia de buriel, kamisa de estopika.  
(NC, 1882)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas. Se han recogido supervivencias en Cantabria.

El refranero nos permite conocer los distintos registros referenciales en que se construye el significado negativo de este nombre. Un refrán, que se lee en Correas, le impone al nombre el adjetivo *puto* como calificación: «Puto Miguel, ¡y capa te pones!» (p. 666). *Puto* en español tiene la significación de *homosexual* y ese sentido estaba muy vivo en los siglos XV al XVII<sup>14</sup>. Aunque también se podía aplicar, paradójicamente como exclamación con un sentido afectivo e incluso cariñoso. En *La Celestina*, Celestina llama a Pármeno en tono afectuoso *putillo*.

En un nuevo contexto referencial la representación negativa del nombre permanece, como ocurre con el refrán que nos cuenta cómo actúa *Miguel* en su casa, con su mujer: «En casa de Miguel, él es ella y ella es él» (Correas, p. 309). La relación de *Miguel* con el sexo opuesto está marcada por la inversión: él tiene un papel no viril y la mujer un papel

14.- En la época son muy frecuentes las sátiras contra homosexuales como lo demuestra la primera estrofa de una composición anónima del siglo XVII:

A un puto, sin más ni más,  
prendieron por delincuente,  
no por culpas de presente,  
sino por culpas de atrás.  
(Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 250)

un papel viril, enérgico. El nombre *Miguel* representa también al arquetipo del hombre que se deja dirigir por su mujer y no toma decisiones por sí mismo.

En los últimos pasajes de *La Pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, la protagonista busca novio. Finalmente se queda con un pícaro, pero entre los pretendientes que no quiere, están los hombres incapaces de tomar la iniciativa, es decir, los que Justina considera que poseen un amor de «mírame Miguel». Recordemos el pasaje en que la pícaro hace alusión a la canción tradicional para expresar su rechazo por los hombres no viriles y poco dadivosos:

Y si acaso yo al descuido les daba una onza de mírame Miguel, allí era el alcahofar el alma y regociar mi vista con tanto del meneo, que parecían sus rostros colas de mula rabona [...] amor que sale primero a los ojos y a los meneos que a las manos, no creo en él [...] Es risa pensar que está atenido el amor a mírame Miguel. No creo en amor, si ese es amor. El amor chapado cierra los ojos y abre los puños, encarcela la lengua y destaca la bolsa; en fin, es calentura que tiene el pulso en las manos (pp. 710-711)<sup>15</sup>.

Es necesario tener en cuenta que la novela de López de Úbeda está construida sobre la base de eufemismos eróticos. Desde esta perspectiva es preciso recordar que Justina no solo descarta a los pretendientes que no tienen dinero, sino que rechaza también a los incapaces de tomar la iniciativa en el plano sexual. Cuando dice que «*Es risa pensar que está atenido el amor a mírame Miguel*», nos dice que no quiere ni cree en candidatos incapaces de demostrar su virilidad en todos los sentidos. López de Úbeda al poner la canción tradicional en boca de Justina, nos orienta sobre cómo entender el nombre *Miguel* en esas composiciones.

Hay otro contexto referencial en que el nombre *Miguel* aparece en canciones de molinero que encubren juegos de amor en los que *enharinarse* equivale a *enamorarse* (Torner, 1966: 142-143). Veamos una de esas canciones en la que *Miguel* representa al hombre pasivo en contraste con la mujer activa que le pide que se aparte para no enharinarlo:

Kítese allá,  
señor don Migel,  
apártese allá,  
ke le enharinaré.

(NC, 1678 C)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas. Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930). Existen versiones cotrahechas a lo divino.

La harina y el enharinar también pueden tener un sentido obsceno. Las canciones populares, desde el siglo XV hasta hoy, están llenas de molineros, molineras, molinos, el polvo del molino, etc., con sentido obsceno. Todavía hoy se usan expresiones como «*entrar en harina*» o «*pillarle a uno con las manos en la masa*» que, en principio, significan «*ponerse a la tarea*» o «*sorprender a uno en pleno trabajo o en plena tarea*», pero según el contexto en que se digan, la tarea puede ser sexual.

15.- La cita corresponde a la edición de Antonio Rey Hazas (1977).

Torner nos ha mostrado toda una serie de composiciones (1966:62-63), en las que no aparece el nombre *Miguel* y el papel del hombre en el juego amoroso de las canciones de molinero se hace activo. Recordemos una canción citada por Torner, expresada en forma de diálogo y tomada de Tirso de Molina:

—Molinero sois, amor,  
y sois moledor.  
—Si lo soy apártese,  
que la enaharinaré

(Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*, I)

El papel de *Miguel*, como se ve, es la parodia de lo que debiera ser un molinero, pues es la mujer la que lo previene.

En resumen, el nombre *Miguel* connota un tipo de hombre poco viril, incapaz de tomar la iniciativa en el plano amoroso y que cede sus funciones a la mujer, la que por contraste asume un papel activo. Desde esa perspectiva se interpreta el sentido del nombre en un texto literario del siglo XVI, cuando se cita la canción en que aparece para recontextualizarla en un juego literario de ocultamientos.

## I. Pedro

*Pedro* es junto con *Juan* uno de los nombres propios más asentados en la tradición folclórica. En algunos contextos estos dos nombres son intercambiables, como lo atestiguan los siguientes refranes recogidos por Correas: «Dos Juanes y un Pedro hacen un asno entero [...] Dos pedros y un Juan, hacen un asno cabal» (p. 244). El significado básico de *Pedro*, tanto como el de *Juan*, es el de un cualquiera, es decir, un prototipo de vacuidad, tal como se lee en este refrán glosado por Correas: «Diferencia hay de Pedro a Pedro. Diferencia hay de uno a otro» (p. 227). La idea de vacuidad se refuerza cuando se usa el nombre acompañado por apellidos corrientes: Pedro Fernández, Pedro García, Pedro Gómez... Recordemos otro refrán que recoge Correas: «Hay muchos Perogarcías en el mundo» (p. 384). Esta significación, Para Margit Frenk «...sólo concierne a Pedro, no a Perico, etc.» (2006 c: 570), es decir que el sentido de vacuidad no vale para las otras modalidades del nombre: *Perico*, *Periquito*, *Periquillo* y *Perucho*.

A partir del significado base de vacuidad el nombre *Pedro* oscila entre dos sentidos contrarios: uno activo y otro pasivo. Digamos que el nombre encarna un juego de contrastes dinámicos típico de la mecánica operante en distintas manifestaciones folclóricas (Molho, 1976: 256). *Pedro* es portador del contraste activo/pasivo: su actividad puede invertirse en pasividad o viceversa. La reversibilidad de *Pedro* tiene una función folclórica compensatoria que suaviza estados de culpabilidad y dependencia a la vez, como en los sueños y fabulaciones infantiles. El yo del receptor de los textos se ciñe a los movimientos inversivos: las actitudes triunfalistas de *Pedro* en su faceta activa lo liberan de sus frustraciones, es una revancha catártica; el paso del costado pasivo al activo es el pasaje hacia la compensación de sus faltas. El yo del receptor también es el de «un cualquiera» que necesita compensaciones.

Si algo destaca a *Pedro* es su faceta activa. En esa perspectiva es la representación del hombre mañoso. Esta categoría, bastante general, fue inducida por Mal Lara de la experiencia de glosar refranes en los que aparecía el nombre: «De las mañas de Pedro diremos en su lugar...» (III, 48, p. 332). Las «mañas» de *Pedro*, vicios y malas costumbres, son muchas e implican siempre un componente de destreza o habilidad: marido grosero e impresentable; holgazán, impertinente y tontilista; criado aborrecido; mozo ruin, malicioso, taimado, bellaco y matrero; pícaro con habilidad para atraer a las mujeres.

En su faceta pasiva *Pedro* es bueno, tonto y hasta cornudo; pero cornudo no consciente, porque el papel de cornudo paciente lo tiene en este lenguaje antroponímico el nombre propio *Diego*.

La relación con la hagiografía ha jugado un papel importante a la hora de fijar la representación del nombre *Pedro*. El culto a Pedro apóstol, hermano de san Andrés, es uno de los más extendidos. San Pedro fue el primer obispo de Roma y mártir en el año 64. Es Patrón de la Iglesia Universal; y también de los pescadores, de los porteros, de los conserjes y de los cerrajeros; y asimismo de los relojeros, de los canteros y de los banqueros. Se lo invoca contra dolores y sudores de pies, y en casos de mordeduras de serpientes y de rabia (Cantera Ortiz de Urbina, Cantera Montenegro y Sevilla Muñoz, 2003: 145).

La percepción folclórica ha reinterpretado y potenciado en sentido negativo algunos de sus rasgos, emergentes del relato bíblico:

Pedro, en tanto piedra, no es sólo alguien que destaca por su dureza de carácter y de mollera, sino que también va asociado al pecado contrario a la virtud que Juan representa; nos referimos a la lujuria. Verdad es que tozudez y lujuria quedan unidas en el episodio que mejor define la personalidad de Pedro: el de las tres negaciones al cantar el gallo. Desde entonces, Pedro queda asociado a este animal; un animal que en el bestiario folklórico, bien a simbolizar nada menos que la lujuria (Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2002: 25).

Sbarbi recoge un refrán que presenta la escena de la negación de Cristo: «Pedro, ¿fuiste a palacio? Pues por eso negaste a Cristo» (1922: 217).

En la comedia de Calderón titulada *Luis Pérez el Gallego*, Pedro es un gracioso que tiene que huir de su amo Luis Pérez, porque ha ayudado a un pretendiente innoble de la hermana de su amo a acercarse a ella. Es incapaz de actos nobles y se niega a ayudar a un hombre que se ahoga (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 403-404). En *El Alcalde de Zalamea* aparece Pedro Crespo. Su figura como hombre rústico, audaz y astuto se había definido en una evolución folclórica anterior a Calderón, presente en varias obras literarias. Tiene ribetes cómicos en su caracterización tradicional que aparecen en la comedia en sus conversaciones con don Lope (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 406). En *El Convidado*, Perico es el criado de un vejete a quien propone hacerle una burla a un soldado para que escarmiente y deje de ir a su casa (Huerta Calvo y Urzáiz, 2002: 411).

Las representaciones del nombre propio *Pedro* en el contexto referencial del refranero y del cancionero son coincidentes. Trataremos de presentarlas concordando manifestaciones de uno y otro.

Comenzaremos por los textos que hacen patente la representación de *Pedro* como un individuo lleno de mañas.

Veamos un cantar que nos presenta a un *Pedro* muy poco cortesano, impresentable, rústico e impertinente:

No soys vos para en cámara, Pedro,  
no soys vos para en cámara, no.

(NC, 1922 B)

El texto aparece en el *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid* (1588), en una ensalada; y está también en la *Ensaladilla del Santísimo Sacramento* de Valdivieso. Lo recoge Correas en el *Vocabulario* (1627). Lo incluye Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930) y también Alín en su *Cancionero Tradicional* (núm. 621).

El *Pedro* de la canción no es apato como servidor de cámara en palacio, porque su conducta deja mucho que desear.

El refranero nos presenta también un *Pedro* muy poco educado. Recordemos un refrán recogido y glosado por Correas: «Éntrase como Pedro por Huesca. Contra entremetidos» (p. 333). En la actualidad se usa la expresión «*Entra como Pedro por su casa*», para censurar la conducta de personas que se toman excesivas confianzas. *Pedro* es también absolutamente inoportuno como lo presenta otro refrán recogido por Correas: «Por cierto, Pedro, nunca venís sino cuando meo, y halláisme siempre arremangada» (p. 644).

La canción que sigue nos presenta también a un *Pedro* rústico:

Mal aya quien os casó,  
la de Pedro borreguero,  
ma[l] aya quien os le dio  
esse marido grossero.

(NC, 239 C)

El texto aparece en el *Cancionero llamado flor de enamorados* (1562). Lo incluye Cejador en su antología *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930). Hay una versión contrahecha a lo divino en la que *Pedro* es «rey del reyno duradero».

*Pedro* aparece en una de sus funciones sociales, la de ser pastor (Frenk, 2006 c: 573). El recurso poético que conforma la canción es una imprecación o expresión de deseo negativo contra un destinatario especial: la persona que supuestamente pergeñó el casamiento entre *Pedro*, marido grosero, ruin, lleno de mañas... y su mujer, que aparece como víctima. Es una manera cómica de actualizar el tópico de la malcasada.

Tan indeseable como este marido es un *Pedro* que nos presenta el refranero: «O tú eres el diablo, o Pero Alonso Rallo; o Peralonso Rallo» (Correas, p. 603).

Otro marido descortés y descuidado es el *Pero Grullo* que nos presenta este cantar:

—Vámonos [a] akostar, Pero Grullo,  
ke kantan los gallos a menudo.  
—Hilar, hilar, Teresota,  
ke si los gallos kantan no es ora.

(NC, 1730 C)

El texto solo aparece recogido en el *Vocabulario* (1627) de Correas.

No se trata exactamente del *Pero Grullo* comunicador de profecías disparatadas, de quien nos habla el refranero (Correas, p. 456) y el cuento popular; pero tiene algo de él en tanto afirma cosas vanas y faltas de realidad. Es, más bien, un marido desatento que no cumple con sus obligaciones de esposo y explota a su mujer valiéndose de argumentos huecos e inconsistentes.

El texto está construido como un dialogismo o ficción de diálogo: la mujer invita a su marido a dormir, indicándole que ya es muy tarde porque cantan los gallos; el marido da una respuesta inconsistente, al expresar un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común: «...si los gallos cantan, no es ora».

Este *Pedro* lleno de mañas representa también a la picardía erótica y tiene una especial capacidad para provocar o estimular el deseo femenino. Recordemos un refrán recogido por Correas, que lo presenta de cuerpo entero: «Pedro del Cañaveral, siete mozas en cada lugar» (p. 629).

Veamos una canción en que una moza protesta ante la imprudencia de *Perico*:

¿Por qué me besó Perico?

¿Por qué me besó el traydor?

(NC, 1620)

El texto poético aparece en un pliego suelto de 1520, entre los *Pliégos poéticos españoles en la Universidad de Praga*; y también en los *Villancicos* (1551) de Juan Vásquez.

La acción de *Perico* ha de haber sorprendido a la moza; de ahí que el uso de la forma interrogativa sirva para reforzar la expresión de un sentimiento de sorpresa. El sentido de este engaño o la victoria fácil de *Perico* pudo inspirarse en los refranes que actualizan el tópico de besar durmiendo a la dama (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 103-104). Veamos los refranes tal como los recoge Correas: «Como besalla durmiendo» (p. 172); «En ál va el engaño que no en besarla durmiendo» (p. 306); «Mas besalla durmiendo. A lo que quieren fácil» (p. 483); «Piensan que no hay más de llegar y besalla durmiendo» (p. 637).

Este *Perico*, atrevido, imprudente y grosero (como podría también calificarlo la moza) cuenta con una genealogía y unas circunstancias de vida dignas de figurar en un prontuario y de inspirar una novela picaresca. Recordemos cómo lo presenta un refrán recogido y glosado por Correas: «Perico y tuerto, y hijo de frutera, y nacido en el Potro de Córdoba. Bastantes circunstancias que muestran ser fino bellaco» (p. 633).

Entre los pícaros merece una mención especial el prototipo del mozo lleno de malicias: *Pedro de Urdemalas* o *Urdimalas*. Es un famoso personaje del folclore hispano-portugués (Frenk, 2006c: 576). Tiene su origen en las leyendas medievales españolas. Pasó de la tradición oral y literaria española a formar parte de la tradición latinoamericana. José Luis Alonso Hernández lo caracteriza en una definición bastante sintética: «Mozo de muchos amos y amigo de hacer burlas» (1977: 592 a).

En el *corpus* de canciones que manejamos aparece mencionado una vez:

¡Ola, ala!

Aquí está Periquito Urdimalas.

(NC, 1517 bis)

El texto aparece en los *Villancicos del Convento de la Encarnación* (1675), Madrid. Lo incluye Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana...* (1921-1930).

La definición del «personaje» está en su nombre, construido a través de la hipercaracterización. El tipo hipercaracterizado emerge de la suma de *Periquito*, hipocorístico de *Pedro*, representación del mozo bellaco, astuto, disimulado... más el apellido o sobrenombre *Urdimalas*, que funciona como una atribución que potencia la representación del nombre *Pedro*. *Urdimalas* es analizable en los elementos que lo componen: *urdir*, maquinar y disponer cautelosamente, y *malas*, cosas elaboradas con mala intención, con un sentido semejante al que tiene en la locución adverbial *venir de malas*. En resumen, *Periquito de Urdimalas* es el mozo astuto y disimulado capaz de maquinar cosas con mala intención.

Correas incluye en el *Vocabulario...* el nombre con algunas notas aclaratorias. En la parte destinada a los refranes indica lo siguiente: «Pedro de Urdimalas. Ansí llaman a un tretero; de Pedro de Urdimalas andan cuentos por el vulgo, de que hizo muchas tretas y burlas a sus amos y a otros» (p. 629). Le vuelve a dar atención en la parte destinada a frases proverbiales: «Pedro de Urdemalas. Es tenido por un mozo que sirvió muchos amos, y a todos hizo muchas burlas, y a otros muchos» (p. 1038).

El texto en el cual *Pedro de Urdemalas* trasciende su papel de protagonista de cuentecillos y de chistes y adquiere andadura literaria es el *Viaje de Turquía* (1557). El texto consiste en un diálogo que sostienen tres personajes de nombres simbólicos de procedencia folclórica: Pedro de Urdemalas, Juan de Voto a Dios y Mátalascallando. El contenido es el relato de la odisea de Pedro de Urdemalas como cautivo de los turcos, más un informe del país otomano. Es el propio Pedro quien sintetiza su historia: «El caso es, en dos palabras, que yo fui cautivo y estuve allá tres o cuatro años» (p. 121)<sup>16</sup>. El autor del *Viaje...* tuvo dos motivos para elegir como protagonista de su obra a un arquetipo simbólico del folclore: colocarse en una postura humorística y construir un protagonista capaz de salir airoso de toda una serie de peripecias, porque «urde y trama». Mátalascallando reconoce los efectos enriquecedores que el viaje, lleno de obstáculos, ha producido en el natural ingenio picaresco de su compinche Pedro: «Gran ventaja nos tienen los que han visto el mundo a los que nunca salimos de Castilla. ¡Mirad cómo viene filósofo y qué bien habla!» (p. 116).

*Pedro de Urdemalas* ha tenido una dilatada presencia en la tradición oral latinoamericana que llega hasta nuestros días. María Gabriela Morgante ha recogido en Susques, localidad de la provincia argentina de Jujuy, relatos que tienen como protagonista a este personaje. Del análisis realizado por Morgante se desprende que los relatos se resignifican en función del contexto en el que se comunican; sin embargo, el significado del nombre del protagonista no difiere mucho del que podemos leer en Correas: «Localmente (en Susques) no es Urdemales, ni Ordimán u otros: sino Urdimal que como señala uno de nuestros informantes es el que teje (urde) con la palabra» (Morgante, 2001: 49 a).

Pasemos ahora a una serie de canciones que muestran a *Pedro* en su capacidad de «excitar a las mujeres» (Frenk, 2006: 584).

¡Pedro, no nos arrebueltas,  
ke harto estamos arrebueltas!  
(NC, 1666 bis)

16.- Edición de Fernando García Salinero (1980).

El texto solo aparece en el *Vocabulario...* (1627) de Correas.

*Pedro* inquieta y enreda a las mozas, es decir, las «revuelve» y las predispone al juego amoroso (*arrevolver* es un vocablo en desuso y vale por *revolver*).

En la canción que sigue la incitación erótica es bastante clara:

Pícame, Pedro,  
que picarte quiero.  
(NC, 1692)

El texto aparece en los *Refranes* (1599) de Horozco y en el *Vocabulario* (1627) de Correas.

La canción está construida como una optación o expresión de deseo: la moza le pide a *Pedro* que despierte su deseo sexual y ella hará lo mismo con él. Un sentido muy conocido de *picarse* es «estar en celo» (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 154).

Correas recoge algunas variantes del mismo texto: «Pícame, Pedro, que no me ve mi madre [...] Pícame Pedro, y yo que lo quiero. Pícame Pedro, que yo me lo quiero» (p. 635).

En la siguiente canción el pedido erótico también es bastante concreto:

¡Otra vegada,  
mi Pedro Fernández,  
otra vegada  
ante que vos vades!  
(NC, 1690 ter)

El texto aparece en el *Vocabulario* (1627) de Correas. Parece el estribillo de cuna canción de amor.

La canción está construida como una optación o expresión de deseo: la voz femenina le pide otra vegada (=vez) a *Pedro Fernández*, es decir, le pide que vuelvan a repetir el acto amoroso antes de que se vaya. La eficacia de la repetición o paralelismo reside en intensificar la expresión del deseo femenino: «¡Otra vegada...otra vegada...!».

En la siguiente canción la propuesta para *Pedro* viene de una mujer casada:

¡Enpuja, Pedro, enpuja!,  
azme ora este placer,  
que bien saves que soy casada,  
que no se á de parecer.  
(NC, 1690 bis)

El texto aparece en las *Poesías del Maestro León* (siglo XVI).

De nuevo la canción es una expresión de deseo u optación: la voz femenina le pide a *Pedro* que actúe pronto, en un sentido erótico no muy eufemístico, dándole la seguridad de que el marido no aparecerá ni se dejará ver.

La solicitud erótica de la siguiente canción está destinada a *Periquito*:

Dámelo, Periquito perró,  
Periquito, dameló.  
(NC, 1690)

El texto aparece en el *Cancionero classense* (1589).

Lo que la voz femenina solicita se comunica a través de un eufemismo: «Es muy frecuente en la literatura erótica este uso del pronombre neutro lo para designar eufemísticamente al sexo, masculino o femenino» (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 152).

El hipocorístico *Periquito* alude a un muchacho joven, mas bien retozón, menor que *Pedro* y que *Perico*, más o menos de la edad de *Periquillo*. Algunas pistas sobre cómo ordenar por edad las diferentes modalidades del nombre aparecen en un refrán: «Pues para Periquillo soy ya grande y para don Pedro soy chico, llámame Perico» (Sánchez Escribano y Pasquariello, 1959: 89).

Veamos otra canción que no es un requerimiento amoroso, sino una escena de «juegos de amor»:

Periquito y su vezina  
jugaban al esconder,  
y ella le dijo a Periquo:  
«tápame tú que me pueden ver».  
(NC, 1638)

El texto se encuentra en un manuscrito de la Biblioteca Estense (Módona) y en el *Cancionero de Franco Palumbi*.

El tópico del juego del escondite ha inspirado varias poesías eróticas (Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975: 81). Por un lado presenta al juego infantil como propicio para las experiencias eróticas; por otro es un eufemismo del acto sexual.

La faceta activa de *Pedro* trasciende la grosería y la picardía erótica y se extiende a diversos campos donde puede ejercitar sus mañas:

Llámanme Periquito el Bobo,  
soy mañeruelo y amáñome a todo.  
(NC, 1872)

El texto aparece en una ensalada, contenida en el *Manojuelo de Romances* de Lasso de la Vega.

Hipercharacterizado como *Bobo*, *Periquito* solo lo es en sentido irónico, ya que a todo se amaña. Es un tontilista que convierte a su tontería en un instrumento de triunfo. Recordemos las palabras de Molho sobre el tontilista: «...el tonto no es tonto, sino que se finge tonto, utilizando su tontería, que es su inferioridad, para asegurarse un malicioso triunfo» (1976: 267).

En el refranero *Pedro* es un mañoso indeseable, tal como lo presenta este refrán que recoge y glosa Correas:

*Mucho os quiero, Pedro, no os digo lo medio*. Dale a entender lo que suena la letra, y él en sí lo entiende irónicamente, y le restó añadir la otra mitad, que es «mal», para decir: «Mucho mal os quiero»; calló la una, que es la mitad de las dos. Es de sagaces y prudentes no dar a entender la mala voluntad que a otros tienen, y también es de cuerdos mirar más al intento y obras que a las palabras (p. 534).

Entre las mañas de *Pedro* está también la de ser mentiroso, como lo atestigua otro refrán recogido y glosado por Correas: «Achicá Pedro de Pola. Era gran mentiroso encarecedor; que achique las mentiras, para que parezcan creíbles. En Aragón» (p. 45).

Otra de las mañas de *Pedro* es ser absolutamente haragán, como se ve en este refrán: «Es de la casta de Pero Tierno, que se desespaldó durmiendo; o que se descostillaba durmiendo» (Correas, p. 338).

Un refrán dialogado nos muestra que también tien la maña de no reconocer sus deudas: «¿Qué haces Pedro?- Escribo lo que me deben, y borro lo que debo» (Correas, p. 669).

Lo que más resalta en *Pedro* es su representación activa como mañoso y ruin, quizá porque la mayoría del material, canciones y refranes, apunta en esa dirección. Pero la actividad de *Pedro* se invierte y se transforma en pasividad. Quizá eso se deba a su condición de reyezuelo carnavalesco, que puede ser destronado. Correas lo incluye en una lista con otros dos: «*El rey Grillo. El rey Perico. El rey Mandinga*» (p. 924).

En su faceta pasiva *Pedro* representa a un bueno, a un tonto (no a un tontilisto) y a un cornudo no consciente.

La construcción simbólica del nombre *Pedro* como representación del bueno se realiza en el contexto referencial del refranero.

Recordemos, otra vez, un refrán recogido por Correas: «Tanto es Pedro de bueno, que hiede a enfermo» (p. 765).

También aparece como bueno en el siguiente refrán, recogido y glosado por Mal Lara: «Tanto es Pedro de Dios, que no le medra Dios».

Es necesario resaltar que en la glosa Mal Lara nos presenta a este *Pedro* bueno como un arrepentido de sus fechorías; es como si la reversibilidad folclórica se hubiera transformado en conversión moral:

Dízese este refrán de los que son muy comedidos, y que hacen todo lo que les mandan, que se dexan llevar a todas las partes que sus amigos les ruegan, y que pierden de su hazienda en todo.

Avía un Pedro, que habiendo sido no muy sancto, se dio a enmendar la vida, y como passava de un extremo a otro, que no habiendo sido de Dios, él era alabado de todos por hombre muy de Dios, porque les consentía todo lo que querían. Viendo Pedro que no le iba bien con su descuido, decía: «*Tanto es Pedro de Dios, que no le medra Dios*». Porque ser mucho de Dios, a su parescer, le dañava, que no era menester más que llamarse Pedro de Dios, que serlo no le fue ganancia, pues no le medrava Dios, como diximos (II, 88, p. 283).

A la construcción simbólica del nombre *Pedro* en su faceta pasiva de tonto contribuyen estrechamente los contextos referenciales del cancionero y del refranero; y también un cuentecillo que sirve para dar circunstancias de origen a un refrán, como se verá.

El prototipo del tonto (también cornudo como se verá en una canción) en el folclore del refranero es *Pero González*.

Recordemos un refrán, recogido por Correas, al que acompaña un cuentecillo:

*Arreturas de Pero González*. Éste fue un pobre hombre, que en tiempo húmedo plantó en baldíos muchos mimbres en cerco, como hazas, y sembró allí las barre-duras de las eras ajenas, y llamábalas sus *arreturas*: por: rozas que había rompido;

y en cuanto duró la humedad, parecieron algo; mas, venida la seca, todo fue nada; y quedó por refrán para decir heredades de más costa que provecho, ruines y eriales (p. 104).

Otro *Pedro* tonto es el que toma a las palomas por el rabo:

Por el rabo las toma

Pedro a las palomas.

(NC, 1918 A)

El texto aparece en colecciones paremiológicas: el *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés, los *Refranes* (1599) de Sebastián de Horozco y el *Vocabulario* (1627) de Correas.

Margit Frenk entiende que el texto expresa, a manera de eufemismo, que *Pedro* no sabe cómo habérselas con las mujeres (Frenk, 2006 c: 578). Como puede observarse, es todo lo contrario del *Pedro* que atrae y alborota a las mujeres, paradigma de la picardía erótica.

Pasemos ahora a la representación de *Pedro* como cornudo no consciente.

Veamos algunos lugares de una canción bastante extensa, incluida en el *Cancionero musical de Palacio*, que nos presenta la historia cómica de *Pero González*, no solo como prototipo del tonto, sino también como cornudo.

El estribillo parece sintetizar el resultado desdichado de todas las peripecias por las que atraviesa *Pero González*:

Pero Gonçáles,  
tornóse vuestra huerta  
cuernos alvares.

(NC, 1993)

Su huerta, tras diversos episodios, entre ellos ir a la guerra, se llena de cuernos albares, es decir, espinos albares o blancos. La ambigüedad de sentido de la palabra *cuernos*, permite otra lectura, como efectivamente lo da a entender la voz de la mujer de *Pero González*:

Venistes vos, marido,  
desde Sevilla;  
cuernos os han naçido  
de maravilla:  
no ay çiervo en esta villa  
de cuernos tales,  
que no caben en casa  
ni en los corrales.

(NC, 1993)

José María Alín ha explicado el propósito de la estrofa y el sentido de sus imágenes:

Esta estrofa no sólo nos da el tema principal, el del cornudo, sino que introduce alguno de los elementos que, en su desarrollo posterior, van a configurarlo. Uno de ellos es un atributo que aparecerá con frecuencia y que habrá que considerar como inherente: el del tamaño de los cuernos. Se establece aquí la equiparación marido/ciervo («No hay ciervo en esta villa / (15/16) de cuernos tales») para

mostrar con magnificación desorbitada, el descomunal tamaño de la cornamenta («que no caben en casa / ni en los corrales»). Se nos conduce, así, hacia el asombro gracias a una doble visión de la grotesca realidad sugerida: si se los mira como pertenecientes a un hombre, no caben en casa; si, por el contrario, se los ve como pertenecientes al cérvido, tampoco caben en el corral (2004: 15-16).

Veamos otra canción que también nos presenta a *Pedro* como cornudo no consciente:

—Tú la tienes, Pedro,  
la tu mujer preñada.

—Juro a tal, no tengo,  
que vengo del arada.

—¿Quién l'á empreñado  
dilo tú, amigo?

—Yo no sé quién,  
Dios m'es testigo.

(NC, 1824 D)

El texto aparece en el *Método* (1626) de Luis de Briceño.

La canción, producto de una *poiesis* lúdica, está conformada como un dialogismo o ficción de diálogo que sirve para manifestar de manera viva la ignorancia de *Pedro* sobre lo que hace su mujer; es cornudo, pero un cornudo ignorante, a diferencia de *Diego* que es un cornudo que tolera, porque la infidelidad le otorga provecho económico.

*Pedro* es la representación de un cualquiera que oscila entre un polo activo y otro pasivo. En su aspecto activo representa el prototipo del mañoso: rústico, impertinente, impresentable; marido descortés y descuidado; representante de la picardía erótica; mentiroso, haragán y tramposo. Como reyezuelo carnavalesco que es, el *rey Perico* invierte su papel y muestra una faceta pasiva en que representa al bueno (=buenazo), al tonto y al cornudo ignorante. Como la mayoría del material refuerza la faceta activa, ha prevalecido la creencia de que es la representación del bellaco, ruin... Nosotros lo hemos calificado en su faceta activa como representante de las «mañas»: destrezas, astucias; vicios, malas costumbres y su correspondiente modo de ejecutarlas. Creemos que esta categoría emerge con naturalidad del material analizado, es una categoría *intra-*. Como pícaro, mozo de muchos amos y amigo de hacer burlas sobrevive *Pedro de Urdemalas* en la narrativa folclórica, tras una larga trayectoria en el folclore y en la literatura. El teatro de Calderón ha recuperado el nombre *Pedro* y sus connotaciones de mañoso como una manera de comunicar con efectividad al público ciertas formas de actuar y de ser reconocibles. También ha contribuido a reforzar la imagen de san Pedro como infractor que traiciona a su maestro, lo cual coadyuva a la representación negativa del nombre.

## J. Rodrigo

Las connotaciones del nombre *Rodrigo* se explican a partir de procesos de motivación formal y se revalidan en el contexto referencial de la lírica tradicional hispánica. *Rodrigo* es la representación del hombre terco, obstinado, recio y robusto. El nombre encierra una

motivación fundada en el poder expresivo del fonema vibrante múltiple con el que se inicia: / rr / (erre); este sonido se vincula de manera directa con otros signos que se valen de los mismos sonidos: robusto, riguroso, recio; y de manera indirecta con toda una serie de significados asociados a estos últimos signos: gallardo, galano, elegante; terco, obstinado; duro, difícil; fuerte, vigoroso, áspero.

Al glosar diferentes paremias en diferentes lugares de su *Vocabulario*, Gonzalo Correas intenta explicar la motivación formal a partir de la cual se generan las connotaciones del nombre propio *Rodrigo*.

Correas explica la determinación formal como un proceso en el cual nominación funciona como definición: «Es de advertir que algunos nombres los tiene recibidos y calificados el vulgo en buena o mala parte y sinificación por alguna semejanza que tienen con otros, por los cuales se toman [...] *Rodrigo*, por el que es porfiado, duro y negado...» (Correas, p. 54).

Cuando el nombre aparece en distintas paremias, Correas busca en él las cualidades de una onomatopeya. Veamos un refrán glosado: «Quien dijo *Rodrigo*, dijo ruido. *Rodrigo* por lo que tiene de re es tomado por: hombre regañón y rencilloso, recio» (p. 681).

En el refrán que anotamos a continuación se observa cómo el mimetismo onomástico motivado por el significante sonoro estaba muy generalizado y se usaba el nombre propio para aludir a ciertos efectos fónicos codificados. En este caso los efectos fónicos identificables a partir del nombre sirven para evaluar la calidad de una fruta: «Pera que dice *Rodrigo*, no vale un higo. La que rechina al cortar y entre los dientes al comer» (Correas, p. 632).

El nombre también aparece en frases proverbiales que Correas glosa, explicando la motivación formal que subyace a las connotaciones del nombre:

*Dice Rodrigo*. Por: dice de no; porque *Rodrigo* se toma por duro y negativo, por la erre que tiene, que es de porfiado y regañón (p. 912).

*Rodrigo, Rodrigo*. Lo mismo que decir *Tijeretas*: estar duro y porfiado (p. 713).

Hay paremias en que el nombre *Rodrigo* no se menciona directamente; pero se alude a él y a sus fonemas iniciales como productores de una ilusión de semejanza con ciertas representaciones y cualidades. Recordemos dos refranes que recoge y glosa Correas:

*Renegad del hombre que hace ruido hasta el nombre*. Que oyéndolos nombrar todos se inquietan, gruñen y murmuran, y dicen mal dellos, porque lo tienen merecido por su terrible condición, como oyendo un terrible juez.

*Renegad de hombre que va royendo hasta el nombre*. De los regañados y de mala condición, sinificados por «*Rodrigos*» y «*Ruices*», «ruin», «recio» (p. 708).

Como se ve el expresionismo verbal basado en los rasgos del significante del nombre propio *Rodrigo* no solo era reconocido y comentado cuando se mencionaba el nombre de manera directa en la lengua folclórica de los refranes, sino que había adquirido un grado de generalización suficiente como para ser aludido de manera indirecta en paremias de función práctica y cotidiana. El uso del refranero como jurisprudencia de la vida cotidiana suponía un conocimiento de los valores significativos del nombre *Rodrigo*, tomado casi como onomatopeya.

Veamos una canción en la que un joven llamado *Rodrigo* es presentado como terco y obstinado frente a una joven que lo rechaza:

Tira allá, que no quiero,  
moçuelo Rodrigo,  
tira allá, que no quiero  
que burles conmigo.

(NC, 693)

El texto aparece en las *Obras* de Juan Álvarez Gato y en el *Cancionero musical de Palacio* (siglos XV-XVI). Hay versiones del mismo contrahechas a lo divino.

La repetición del enunciado *tira allá que no quiero* es lo que hace patente a la vez el rechazo de la joven y la obstinación de *Rodrigo*, terco en su parecer e insistente.

La siguiente canción nos presenta a *Rodrigo* como un joven esforzado y robusto, entregado al trabajo:

—Donde vem Rodrigo?  
—De mondar o trigo.

(NC, 1093 A)

El texto aparece en el *Cancionero musical de Elvas* (siglo XVI). No se registran supervivencias.

La ficción de diálogo o dialogismo permite poner de manifiesto la personalidad de *Rodrigo* que viene de cortar el trigo, acto que demuestra su esfuerzo y vigor.

Otra canción repite los mismos contenidos, pero junto al nombre *Rodrigo* se agrega el nombre *Gonzalo*:

—Donde vem Rodrigo?,  
donde vem Gonçalo?  
—De sachar o milho,  
de mondar o prado.

(NC, 1093 B)

El texto aparece en *As églogas* (1605) de Francisco Rodrigues Lobo.

El nombre *Gonzalo* tendría una representación muy cercana al nombre *Rodrigo*, pero con connotaciones más positivas. Recordemos un refrán en que se lo menciona: «No hay Gonzalo malo, ni azotado por su grado» (Correas, p. 572). *Gonzalo* sería la representación de un hombre recio y robusto, pero no terco. Por eso los dos nombres son intercambiables en el contexto de esta canción.

La siguiente canción es satírica y burlesca:

Rodrigo Martines  
a las ánsares «¡[a] he!»:  
pensando qu'eran vacas,  
silvávalas «¡hé!»

Rodrigo Martines

atán garrido,  
 los tus ansarinos  
 liévalos el río.  
 «¡Ahe!»  
 Pensando qu'ieran vacas,  
 silvávalas «¡hé!»

Rodrigo Martines  
 atán loçano,  
 los tus ansarinos  
 liévalos el vado.  
 «¡Ahe!»  
 Pensando qu'ieran vacas,  
 Silvávalas «¡hé!»

(NC, 1921)

El texto de este villancico anónimo procede del *Cancionero musical de Palacio*.

*Rodrigo* aparece hipercharacterizado como *Rodrigo Martínez*. El nombre *Rodrigo* lo define como un hombre obstinado y terco; el apellido *Martínez*, patronímico de *Martín* le otorga la atribución de firme (cf. Correas, p. 54). De modo que *Rodrigo Martínez* no solo es el arquetipo del terco, sino del terco firme en su terquedad. Esto queda perfectamente claro en la canción: el río le lleva sus gansos con gran premura, lo que se expresa a través de la repetición del verbo de movimiento *llevar*: *liévalos...liévalos...*; pero él se obstina en llamarlos con silbidos como si fueran vacas, lo que se expresa a través de la repetición del enunciado que constituye el estribillo: «¡ahe! / *pensando qu'ieran vacas*, / *silvávalas ¡hé!*».

El nombre *Rodrigo* es la representación del hombre terco, obstinado, recio y robusto, forjada a través de procesos de motivación formal ampliamente explicados por Correas para la paremiología hispánica. Esta representación se revalida en el contexto referencial de la lírica tradicional hispánica con un doble matiz serio y cómico. Hay una expresión que todavía se usa: «*tener más orgullo que don Rodrigo en la horca*», o su variante «*quedarse más ancho [‘satisfecho, tranquilo’] que don Rodrigo en la hora*», que apuntan también al carácter arrogante del personaje.

### 3. Conclusión

A partir del análisis realizado hemos podido corroborar la hipótesis propuesta como solución al problema de significación que representan los nombres propios de uso más frecuente en la antigua lírica popular hispánica. Por lo tanto, podemos afirmar que existe un idioma folclórico antroponímico que permite entender en profundidad el contenido de muchos de los cantares y que contribuye a su significado poético.

Los nombres propios de uso corriente más frecuentes son los femeninos, incluyendo hipocorísticos y nombres compuestos. No debe extrañarnos: se trata de una lírica en la que prevalece la voz femenina. Los nombres de mujer más usados son *Juana* y *María*, con

sus hipocorísticos: *Marica*, *Mariquita*... La mayoría de estos nombres connotan la bajeza de la moza o su pertenencia al ámbito rústico o villano. Los tipos femeninos se perfilan según el erotismo y la desenvoltura en la mayoría de los casos. Constituyen excepciones los nombres *Beatriz* e *Isabel*.

*Antona* es la representación de la muchacha perezosa y torpe, una «santona» que finge ir a misa para salir a distraerse. También representa a la muchacha boba que descuida sus intereses y, por inversión, a la labradora bella. *Axa* es la representación de la mujer árabe, pobre y bella, que está destinada a ser amante de un cristiano rico, igual que *Fátima*. Los nombres están contruidos simbólicamente desde la misoginia y desde la xenofobia. *Beatriz* simboliza a la mujer hermosa, óptima en cualidades: modelo de la excelencia femenina. En el contexto de una narración trágica la representación se invierte parcialmente y simboliza la desventura. *Catalina* es un nombre que connota a la mujer habladora, maligna, fingidora, zalamera y astuta. Debe su representación, en gran medida, a la perversión del relato hagiográfico de santa Catalina de Siena. *Elvira* es la representación de la mujer valerosa, varonil, resuelta y decidida. *Isabel* es la representación de la mujer bella que debe defender su honestidad; al defenderla, defiende la honra masculina que se supone que va contenida en ella. El nombre *Juana* connota a la mujer entendida como objeto de deseo; se vincula con toda una serie de símbolos eróticos que permiten la expresión del deseo masculino.

Los siguientes nombres constituyen una serie estrechamente vinculada por el significado. *María* es el nombre que representa a la mujer activa en contraste con el hombre pasivo: es una mujer lista, clarividente, dominadora y sagaz. *Maribáñez* y *Maripérez* son nombres intercambiables en distintos contextos; representan a mujeres tramposas y desenvueltas; son el resultado de un proceso mediante el cual el hipocorístico *Mari* (=mujer activa) se semantiza mediante apellidos comunes. *Marica* y *Mariquita* son formas hipocorísticas del nombre *María*; representan a la mujer desenvuelta que actúa con desparpajo y eso se puede apreciar a varios niveles: simplemente, una mujer dispuesta y activa; o también mujer desenvuelta en el plano sexual. Del nombre *Marina* se reconocen las siguientes connotaciones asociadas: mujer de conducta inmoral y evocación de la mujer que padece desgracias; la clave está en la motivación formal basada en la homofonía entre *Marina* y *maligna*. El nombre *Marigüela* es la representación de la muchacha ruin que procede cautelosamente, con fingimiento.

*Menga* y *Menguilla* son representaciones de serranas o pastoras de las sierras. El tipo de *Menga* está contruido en perspectiva idealista en el cancionero; pero varía hacia la representación realista en otros contextos. *Menguilla* es la representación de la serrana contruida en perspectiva cómica a partir de imágenes realistas. Por último, *Teresa* es la representación grotesca y cómica de la villana que remite a las ideas de fecundidad y fertilidad.

Entre los nombres masculinos el de uso más frecuente es el de *Pedro*, incluyendo sus hipocorísticos. Le sigue *Juan*, con una representación de significado contrario. Algunos tipos masculinos se perfilan como la contraparte de los femeninos en función del erotismo. Pero destacan, sobre todo, ilustrando convenciones cómicas.

El nombre *Alonso* o *Alfonso* es la representación de una contradicción de significado: «*Alonso buen nombre y mal mozo*». Por un lado representa a la dignidad real, a la hidalgía y a la magnificencia; por otro lado, y a causa de mecanismos folclóricos de inversión, repre-

senta a la holgazanería y a la picardía erótica. *Diego* representa al cornudo que con falsa ingenuidad explota la infidelidad de su mujer como un negocio, la prostituye. *Fernando* es la representación del hombre que comete fraude: engaña a mujeres con falsas promesas de casamiento o se hace pasar por soltero siendo casado. *Gil* es la representación del villano recio, animoso e inoportuno en la cual intervienen componentes de motivación formal: es común que el nombre rime con palabras que le quitan precio como *perjil*. El componente pastoril o villanesco se relaciona con la hagiografía: san Gil o Egidio es protector de los pastores. *Jorge* es la representación del malhadado o desventurado que padece desgracias: la representación recupera parcialmente el relato hagiográfico en perspectiva cómica, en el que se da fuerza a la condición de mártir de san Jorge. *Miguel* es la representación del hombre carente de virilidad, incapaz de tomar la iniciativa con las mujeres. *Rodrigo* es la representación del hombre terco, obstinado, recio y robusto. Encierra una motivación fundada en el poder expresivo del fonema vibrante múltiple con el que se inicia; este sonido vincula el nombre con signos como: robusto, riguroso y recio. Se usa en el folclore con las cualidades de una onomatopeya.

*Juan* y *Pedro* son los nombres de uso más frecuente tanto en el cancionero como en el refranero. *Juan* representa a un «cualquiera» que oscila entre un polo pasivo y otro activo. Los relatos hagiográficos y la iconografía sobre Juan Bautista y Juan Evangelista han sido importantes en la construcción simbólica del tipo pasivo: como bobo o tonto. La faceta prevalente en la lírica popular es la pasiva. *Pedro* también es la representación de un «cualquiera» que oscila entre un polo activo y otro pasivo. Pero destaca en su faceta activa como prototipo del mañoso y del pícaro. Como reyezuelo carnalesco invierte su papel y muestra una faceta pasiva en la que representa al tonto y al cornudo no consciente.

La organización de esta antroponimia como un lenguaje hace evidente toda una serie de asociaciones y contrastes. Hay filiación de significado en series de nombres afines: *María*, *Marina*, *Marica*, *Marihuela*... Existen parejas de nombres que pueden intercambiarse en ciertos contextos: *Rodrigo* / *Gonzalo*; *Maribáñez* / *Maripérez*. Algunos nombres tienen su contraparte o «pareja» en nombres del sexo opuesto, dada su afinidad de significado; por ejemplo: *Pedro* y *Marihuela* (los dos son ruines).

Nombres como *Juan* y *Juana*, que en principio representan a un cualquiera, un *Fulano*, tienen en algunos contextos significaciones opuestas: *Juana* transparenta el deseo masculino y *Juan* representa el no deseo, es decir, el sujeto masculino pasivo.

Cada nombre ocupa su parcela de significado, lo que permite establecer contrastes y asociaciones entre unos y otros. En general los componentes de significado que permiten definirlos son los siguientes: masculino-femenino, activo-pasivo, cómico-serio. Es necesario destacar que los valores de la comicidad dependen de la visión carnalesca del mundo que impregna el humor de la Edad Media y del Renacimiento con sus imágenes grotescas y su lógica de las cosas al revés.

Algunos de los nombres analizados, cuando se indagan sus circunstancias de origen, son reconocibles como nombres de santos o como nombres bíblicos que han sido desacralizados y perdido, claro está, su carácter sagrado para convertirse en representaciones cómico-burlescas.

La constante proximidad, durante la Edad Media, con los relatos de la vida de los santos generó una familiaridad que permitió desacralizarlos desde una perspectiva festiva a través de la parodia y de la inversión.

Así, el nombre del santo o del personaje bíblico pudo transformarse en un tipo cómico. En algunos casos, que aquí no hemos analizado, llegó al extremo de integrarse en un santoral burlesco.

Los nombres pertenecientes a la hagiografía o al relato bíblico se transforman en tipos cómicos por la inversión o por la perversión de lo que el nombre significa en la tradición cristiana; por ejemplo: santa Catalina de Siena, tenida por una doctora de la Iglesia, invierte el significado que conlleva su nombre y *Catalina* se transforma en la representación de la mujer habladora y zalamera; de san Juan Evangelista, sobre cuya longevidad especula la tradición religiosa indicando que espera la segunda venida de Cristo, derivó la leyenda de *Juan de espera en Dios* y la representación de *Juan*, prototipo de la pasividad; san Pedro, por ser quien traicionó a su maestro, tiene en *Pedro* una representación de la bellaquería; san Jorge, en calidad de mártir, se transformó en *Jorge*, representación del malhadado.

Los nombres propios constituyen por sí mismos una variable de contenido, mucho más abarcadora y válida que muchas de las propuestas hasta ahora, para organizar la comprensión de la lírica popular. Decimos que es una variable más abarcadora, porque permite subsumir y vertebrar mayor número de canciones que otras variables, inclusive permite organizar diferentes tópicos conforme al contenido de cada nombre. Decimos que es una variable más válida, porque emerge de la organización interna del material folclórico, que fija en la nominación pistas de comprensión para la recepción de las comunicaciones de arte verbal, tanto del cancionero como del refranero.

Lo que permite este idioma folclórico antroponímico es conectar rápidamente el contenido de las composiciones con el público receptor a partir de algo consabido o conocido por cuantos intervienen en la comunicación de arte verbal: los nombres propios y sus representaciones, probablemente percibidas por todos bajo la forma de «personajillos».

Durante mucho tiempo, y con mucha razón, se pensó que las unidades de contenido fundamentales, que permitían organizar el cancionero, estaban vinculadas con la temática amorosa y su proceso de simbolización. De ahí que se pusiera especial atención en eufemismos y polisemias eróticos; y en símbolos vinculados con el mundo vegetal, con los animales, con el viento y con el agua, que sirvieran de vehículo al contenido amoroso. Por tal razón se pensó en el cancionero como una «flor de enamorados», como un «sarao de amor», etc. Sobre esto debió incidir la consideración en que se tenía a la poesía de corte, trovadoresca. Nosotros creemos, y lo hemos tratado de demostrar, que el cancionero popular o tradicional puede leerse también a partir de la nominación como proceso simbólico que acompaña a un proceso lírico más amplio.

Cuando en 1950 Daniel Devoto editó su *Cancionero llamado flor de la rosa*, seleccionó los materiales pensando en las diferentes evocaciones simbólicas de la *rosa*: el placer momentáneo, la hermosura y el misterio. Para formar una antología temáticamente coherente escogió composiciones en las que prevaleciera el simbolismo amoroso y el sentido arcano, casi litúrgico de los versos. Nosotros creemos que es posible abordar la antigua lírica popular hispánica como un florilegio de nombres: una «flor de pícaros, pícaras, villanos, villanas y mujeres bellas».

Este florilegio, galería de nombres, puede practicarse también sobre los refranes, que son las formas de arte verbal más estrechamente emparentadas con el cancionero. Hay una comunión de nombres entre el cancionero, el refranero y el teatro áureo.

Los nombres, y el significado que conllevan, pueden ser explorados como motivo lírico si la composición es básicamente lírica; pero si la composición es narrativa funcionan, además, como motivos narrativos, es decir, cumplen con un papel en una cadena de desarrollo de acción; por ejemplo; el nombre *Beatriz* determina la peripecia en la composición que cuenta la leyenda de los comendadores de Córdoba.

En el *corpus* analizado predominan las figuras pragmáticas: conminaciones, exclamaciones, optaciones o expresiones de deseo y, sobre todo, dialogismos o ficciones de diálogo. Entre las formas dialogadas aparecen villancicos y serranas dialogadas. Estas formas están llamando las puertas a la acción dramática, teatral. Si recordamos que el teatro del Siglo de Oro y la antigua lírica popular hispánica utilizan muchos nombres en común y con la misma significación, tenemos aquí un punto de contacto entre géneros que debe ser examinado en detalle. Digamos que es necesario evaluar qué puntos de contacto, además de la antroponimia, hay en el proceso de formación del teatro que resulten deudores de la lírica popular. Tanto la lírica como el teatro han sido fenómenos culturales de amplísima difusión en épocas no muy separadas una de otra.

Por otra parte, creemos que la picaresca femenina con sus *Celestinas*, *Lozanas* y *Justinas* tiene una enorme deuda con los desenfadados tipos femeninos de la lírica popular y del refranero. No están muy alejadas una *Antona* molondrona que sale a la hora de misa y vuelve a la hora nona y la *Justina* de López de Úbeda que sale en romería para no volver

#### 4. Bibliografía

- ALÍN, José María (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus.
- ALÍN, José María (1991): *Cancionero Tradicional*. Madrid, Castalia.
- ALÍN, José María (2004): «Bajo la bandera de San Marcos». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam» (Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III»)*, Sevilla 26-28 de noviembre de 2001. Sevilla, Universidad de Sevilla; pp. 15-40.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis y HUERTA CALVO, Javier (2000): *Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folklore)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSORGUES, Yvan (1975): *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail.
- ARMISTEAD, Samuel y SILVERMAN, Joseph (1982): «La niña de Gómez Arias en la tradición moderna», en *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeoespañola)*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal; pp. 43-47.
- BAJTIN, Mijail (1989): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*; trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza (2ª reimpresión).
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, Jesús Cantera Montenegro y Julia Sevilla Muñoz (2003): *Nuestros intercesores*. Madrid, Guillermo Blázquez Editor.

- CARO BAROJA, Julio (1992): «Sobre nombres propios imaginarios que expresan acción, situación o pensamiento». En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 47; pp. 359-363.
- CATALÁN, Diego (1998): *Arte poética del romancero oral: memoria, invención, artificio. Parte 2ª*. Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1987): *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1930. 10 vols.; ed. facs.: Madrid, Arco. 9 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1987): *Don Quijote de la Mancha* (2 vols.); edición crítica y comentario de Vicente Gaos. Madrid, Gredos.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*; ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maité Mir-Andreu. Madrid, Castalia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana.
- CHEVALIER, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- DEVOTO, Daniel (1950): *Cancionero llamado Flor de la rosa*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1989): Reseña de M. Frenk, *Corpus*, en *RFE*, 69; pp. 194-197.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1993): «Anthroponyms in the Collection of Moroccan Sephardic Ballads». En Yedida K. Stillman y George Zucker (eds.), *New Horizons in Sephardic Studies*. New York, State University of New York Press; pp. 173-182.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1994): «El uso de topónimos en momentos clave de la narración romancística sefardí». En Tamar Alexander, Abraham Haim, Galit Hasan-Rokem y Ephraim Hazan (eds.), *History and Creativity in The Sephardi and Oriental Communities*. Jerusalem, Institute for Research on the Sephardi and Oriental Jewish Heritage; pp. 99-113.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2005): «Más sobre el cuento de nunca acabar (*Quijote*, I, 20)». En Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva (tomo II)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla; pp. 1031-1061.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2002): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1614)*; edición de Luis Gómez Canseco. Madrid, Biblioteca Nueva.
- FRENK, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio (la lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII* (vols. I y II). México, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006 a): «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica». En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México, FCE; pp. 19-41.
- FRENK, Margit (2006b): «Refranes cantados y cantares proverbializados». En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México, FCE; pp. 532-544.
- FRENK, Margit (2006c): «Mucho va de Pedro a Pedro (Polisemia de un personaje proverbial)». En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México, FCE, 2006 c; pp. 568-587.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, José Manuel (1977): «Pedro, nombre de seres personificados, imaginarios y sobrenaturales». En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. II, 33: 1-4; pp. 143-150.
- HUERTA CALVO, Javier y URZÁIZ, Héctor (2002): *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid, Pliegos, 2002.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1981): «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado». En *Boletín de la Real Academia Española*, 61; pp. 297-346.

- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1982): «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folclore». En *Criticón*, 20; pp. 5-83.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1984): «Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto». En *Criticón*, 28; pp. 5-95.
- LAPESA, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, Ínsula, 1957.
- LÓPEZ BARALT, Luce y MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995): *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (1977): *La pícaro Justina (1605)*, 2 vols.; edición preparada por Antonio Rey Hazas. Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MAL LARA, Juan de (1996): *Obras Completas. I. Filosofía vulgar (1568)*; edición y prólogo de Manuel Bernal Rodríguez. Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1953): *Refranero general ideológico español*. Madrid, Real Academia Española.
- MOLHO, Maurice (1976): *Cervantes: raíces folclóricas*. Madrid, Gredos, 1976.
- MORGANTE, María Gabriela (2001): «Tejiendo la historia: reflexiones acerca del ciclo mítico de Pedro Urdimal en la puna jujeña». En *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 16; pp. 48-56.
- MORLEY, S. Griswold y Richard W. Tyler (1961): *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología* (2 vols.). Berkeley, University of California Press.
- NAÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio (1973): *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*. Madrid, Gredos.
- PEDROSA, José Manuel (1993): «Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del *Cancionero musical de Palacio* al folclore moderno». En *Revista de Folklore*, 153; pp. 75-82.
- PULGAR, Fernando del (1929): *Letras-Glosas a las coplas de Mingo Revulgo*; ed. de J. Domínguez Bordona. Madrid, Clásicos Castellanos, Ediciones de La Lectura.
- QUEVEDO, Francisco de (1991): *Los Sueños*; edición de Ignacio Arellano. Madrid, Cátedra.
- RAMÍREZ CASTAÑÓN, Montserrat (2010): «Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica». En Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, Publicaciones de Medievalia, 37; pp. 249-269.
- RICO, Francisco (1990): «Introducción». En Félix Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*; edición de Francisco Rico. Madrid, Cátedra; pp. 13-101.
- Romancero* (2005): edición de Paloma Díaz-Mas. Barcelona, Crítica.
- SALOMON, Noël (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*; trad. de Beatriz Chenot. Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PASQUARIELLO, Anthony (1959): *Más personajes, personas y personillas del refranero español*. New York, Hispanic Institute.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos.
- SBARBI, José María (1980): *Monografía sobre los refranes, adagios, y proverbios castellanos*. Madrid, Atlas.
- SBARBI, José María (1922): *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española* (2 vols.). Madrid, Hernando.
- SUANZO PASCUAL, Guillermo (1999): *Abecedario de dichos y frases hechas*. Madrid, Edaf.
- TORNER, Eduardo M (1966): *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia.

- VEGA, Lope de (1930): *Obras* (t. VII); edición de la Real Academia Española, pról. de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.
- Viaje de Turquía: La odisea de Pedro de Urdemalas* (1980); edición e introducción de Fernando García Salinero. Madrid, Cátedra.
- VICTORIO, Juan (1995): «El erotismo en la lírica tradicional». En Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva. *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- VICTORIO, Juan (2001): *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Madrid, Ediciones de La Discreta.

