

# Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

DOMINIQUE REYRE\*

El propio Miguel de Cervantes nos brindó el tema del presente curso invitándonos a investigar el significado de los nombres de personajes de su genial novela *Don Quijote de la Mancha*, al decir en la última frase de su primer capítulo, a propósito de la dama del héroe:

Don Quijote vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre a su parecer, músico y peregrino, y significativo, como a todos los demás que a él y a sus cosas había puesto<sup>1</sup>.

Esta frase nos autoriza a preguntarnos lo que Cervantes entendía por “significativo” y, una vez aclarado este concepto clave, nos convida a emprender el desciframiento de los nombres de sus personajes. Dicho concepto tan sólo puede aprehenderse resituándolo en el marco general de la teoría del lenguaje que seguía vigente entre los hombres de principios del Seiscientos. De esta teoría nos da una idea Sebastián de Covarrubias, quien en el prólogo de su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) afirmó que:

El lenguaje no [era] adquirido ni inventado por ellos, sino infundido del Señor, y con tanta propiedad que los nombres que Adán puso a los animales terrestres y a las aves fueron los propios que les competían; por-

\* LEMSO, Universidad de Toulouse-Le Mirail.

<sup>1</sup> Citamos por la edición de Diego Clemencín, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición IV Centenario, Madrid, Ediciones Castilla, 1967. Daré las indicaciones de la parte, del capítulo y de la página de dicha edición. Aquí: I, 1, p. 22.

que conociendo sus cualidades y propiedades, les dio a cada uno el que esencialmente le convenía<sup>2</sup>.

A través de estas líneas percibimos cuán lejos estamos de la concepción moderna de lo arbitrario del signo lingüístico y cómo éste, en época de Cervantes, se consideraba desde la perspectiva de la adecuación entre significado y significante en la continuidad de la tradición bíblica de la nominación realizada por Adán en la primera mañana del mundo. Desde esta perspectiva, la escena del Génesis de la Biblia (*Génesis*, II, 18) constituía el arquetipo de la representación mental de toda operación de nominación, de modo que no es nada sorprendente que Cervantes se haya inspirado en ella a la hora de relatar los primeros pasos de su héroe.

En el capítulo liminar de la novela cervantina, leemos que el hidalgo, como Adán en el paraíso, buscó para su montura, para él, para el gigante y para la dama nombres apropiados o “significativos”, es decir nombres adecuados a su destino de papel, a sus ademanes y gestos, a sus dichas y desdichas. Si nos fijamos bien, vemos que Cervantes delegó la función nominativa a su héroe, poniendo en escena la invención de los nombres claves de la novela, según la lógica de la historia: primero el nombre del caballo, Rocinante; luego el del caballero, don Quijote; luego el del monstruo, Caraculiambro; y, por fin, el de la dama, Dulcinea. En estos cuatro nombres estriba el edificio novelesco, nombres que, como las cuatro letras del nombre divino, figuran una manera de tetragramaton novelesco, clave del universo creado por Cervantes, quien quiso sugerir que todo estaba escrito y cifrado en estos nombres. Pero el autor no se contentó con imitar la nominación adámica, sino que la reinterpretó y reescribió al hilo de las páginas de su relato, introduciendo un decalaje, un leve desfase entre el significado y el significante de los nombres, abriendo una brecha, un espacio de creación auténtica. Insistamos: en este intersticio de inadecuación, en esta fisura de la teoría lingüística y onomástica de la época está el genio cervantino.

Es lo que vamos a intentar mostrar aquí, tratando de abarcar en una sola mirada las dos facetas del arte onomástico de Cervantes: por una parte, su adhesión a la teoría adámica del signo, y, por otra, su reinterpretación personal, la cual procede de una toma de distancia irónica. Construcción y desconstrucción pues, tales serán los dos procesos que examinaremos. Pero antes de comenzar, quisieramos recordar unos principios teóricos, imprescindibles para cualquier estudioso que se lanza en un análisis de onomástica literaria áurea. La evocación de dichos principios, con toda la brevedad requerida, nos permitirá evitar delirios y elucubraciones personales y nos ayudará a reinscribir la investigación onomástica en su marco epistemológico, que es el de la percepción peculiar que los hombres del Siglo de Oro español tenían del nombre propio.

<sup>2</sup> Ver el prólogo “Al Lector” del *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Horozco, Madrid, 1611, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005. A partir de aquí: *Tesoro* seguido de la página de dicha edición. Aquí: *Tesoro*, p. 13.

## ADVERTENCIAS TEÓRICAS PREVIAS

Quien rastrea la pista de los nombres propios de un texto literario y pretende, a partir de ellos, descifrar unos cuantos secretos de fabricación, debe observar dos principios de base con el propósito de evitar proyecciones y anacronismos. El primero consiste en fundarse en el mismo texto o en su intertextualidad. Este presupuesto teórico de base no es sino una consecuencia del funcionamiento de los nombres propios en el texto literario. En efecto, dichos nombres se inscriben en la constelación configurada por el conjunto de las voces que definen a un personaje, y entretienen con ellas relaciones de simpatía (por sinonimia o eufonía) o de antipatía (por antífrasis e ironía). Por eso el análisis onomástico debe partir del texto y conducir a su explicación. Por eso también su objeto fundamental es la labor de creación y de recreación de los nombres, la cual se manifiesta en particular en la adaptación de nombres de persona en nombres de personajes destinados a ser insertados en la trama de la obra literaria.

El segundo principio teórico que conviene seguir en cualquier análisis onomástico literario se refiere a la percepción peculiar que tenían los hombres de la época considerada. En el caso de Cervantes se trata de la percepción del nombre propio en el Siglo de Oro, la cual, como ya hemos dicho, era muy distinta de la nuestra. En efecto, dicha percepción era de índole esencialmente auditiva, por lo que los nombres se interpretaban en función de asociaciones sonoras y paronomásticas. Es lo que señaló, en aquella época, el paremiólogo Gonzalo Correas en su comentario del refrán “Al buen callar llaman Sancho” diciendo:

En la lengua española usamos mucho la figura paronomasia, que es semejanza de un nombre a otro, porque para dar gracia con la alusión y ambigüedad a lo que decimos, nos contentamos y nos basta parecerse en algo un nombre a otro para usarle por él<sup>3</sup>.

Y, siguiendo esta costumbre, los hombres del Siglo de Oro gustaban de sacar el significado de los nombres de su sonido, llamando por ejemplo “Sancho” a un hombre “santo, sano y bueno” (*ibid.*) o “Blasco” a otro que “daba asco”, o Marina a una mujer “malina”, o bien “Melibea” a otra que era “todo miel y dulce dama” o, al contrario, “Amarilis” a la que era “amarga y cruel”.

De modo que un nombre procedente del mundo clásico como este último de Amarilis, que surgió de la pluma de Virgilio, podía adquirir un nuevo significado al ser aclimatado en la lengua española áurea, recibiendo una carga semántica negativa ausente en la obra virgiliana, y eso únicamente por su proximidad sonora con la voz castellana “amarga” (Amarilis/ amarga).

De estos usos paronomásticos, y de los juegos que se derivaban de ellos, nos dio un valioso testimonio Baltasar Gracián en su obra *Agudeza y Arte de ingenio*, al hablar de “la agudeza nominal” (cap. XXXI), que se expresa en “la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo” (cap. XXXII) y en “los ingenios equívocos” (cap. XXXIII)<sup>4</sup>. Baltasar Gracián destacaba que la pa-

<sup>3</sup> Ver G. CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627. Ed. L. Combet, 1967, p. 41.

<sup>4</sup> Ver B. GRACIÁN, *Agudeza y Arte de ingenio*, 1648, ed. E. Correa Calderón, 1969: t. II, pp. 36-58.

ronomasia era “tenida por la [más] popular de las agudezas”<sup>5</sup>, lo que la convertía en un instrumento idóneo para la sátira, como en el caso del nombre del emperador Nero Claudio Tiberio, zaherido por su embriaguez y llamado por los romanos: “Mero Claudio Biberio”. Este tipo de juego permite entender el funcionamiento de la paronomasia. Ésta ahorra el esfuerzo mental requerido por la argumentación, polarizando la atención en las sonoridades que conducen directamente al nuevo significado. De ahí la advertencia de Baltasar Gracián sobre la tonalidad popular de los juegos paronomásticos. Veremos cómo Cervantes no hizo sino seguir esta costumbre poniendo tales juegos en boca de Sancho Panza, para quien la matriarca bíblica Sara se convertía, por su longevidad, en “Sarna” (I, 12, p. 91) y Catón el Censor, en Catón Zonzorino es decir en “Catón el tonto” (II, 15, p. 566).

Pero los juegos paronomásticos no se usaban tan sólo en este registro burlesco, sino también en el panegírico. Y sabido es que los poetas solían ensalzar a los reyes, jugando con las sonoridades de sus nombres. Así exaltaban al rey Felipe IV por su “fe” y a su esposa Isabel de Borbón, por su belleza llamándola Belisa, anagrama de Isabel<sup>6</sup>.

Basten estos ejemplos para plantear nuestra reflexión teórica y pasemos ahora a la práctica, analizando algunos de los nombres de personajes del *Quijote* sin perder de vista el hecho de que Cervantes pertenecía a un mundo cultural regido por otro pensamiento que el nuestro, un pensamiento prelógico, de tipo analógico, en el que aún prevalecía una concepción mimética del lenguaje, basada en la adecuación de los nombres y de las cosas<sup>7</sup>.

## SECRETOS DE INVENCIÓN DE LOS NOMBRES DE PERSONAJES DEL *QUIJOTE*: ROCINANTE

Como hemos podido demostrar hace ya algunas décadas<sup>8</sup>, la novela cervantina ofrece un campo privilegiado para el análisis onomástico, pues, para descifrar los secretos de sus nombres, las más de las veces, tan sólo basta fijarse en las glosas y comentarios que el mismo autor, como buen onomatúrgo o excelso forjador de nombres, brindó a sus lectores.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 56. Ver la décima citada por Gracián: “¡Oh, Belisa, bella flor, / Por lo lindo lis al fin, / [...] / El Bel que tu nombre sella, / Primero te llamó Bella, / Ya te define Belona” (*Ibid.*, p. 39).

<sup>7</sup> Sobre esta concepción mimética del lenguaje y de los nombres propios, ver G. GENETTE, 1976, pp. 15-21. El crítico francés subraya de entrada el foso cultural que supone el paso de la teoría antigua del lenguaje y la concepción moderna de la arbitrariedad del signo lingüístico, según la cual la palabra o el morfema no expresan en sí mismo la idea que representan sino que se determinan únicamente por las relaciones de este signo con los otros signos, según Ferdinand de SAUSSURE, *Linguística general* (1916). Sobre el simbolismo áureo del lenguaje y de los nombres propios en particular, se podrá leer a uno de los mayores filólogos del siglo XVI, fray Luis de León, que en la introducción de *Los nombres de Cristo*, dedicado a “los nombres en general”, afirma: “El nombre [...] es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dice, y se toma por ello mismo [...]. Es como imagen de la cosa de quien se dice [...]. Mucho conviene que en el sonido, en la figura o verdaderamente en el origen y significación de aquello de donde nace, se avecine y asemeje a cuyo es” (fray Luis de LEÓN, *De los nombres de Cristo*, Salamanca, 1582, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997, t. I, pp. 30-33).

<sup>8</sup> Ver Dominique REYRE, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte*, 1980. A partir de aquí: *Dictionnaire*, seguido de la página de la edición referida.

En efecto, el mismo autor nos reveló el secreto de fabricación del nombre del primer personaje de la novela, el del caballo, al que, según refiere Cervantes, el héroe intentó poner un nombre

que declarase quién había sido [el caballo] antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces [...]. Al fin le vino a llamar Rocinante, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo<sup>9</sup>.

Glosa más luminosa no puede haber: como apunta el mismo Cervantes el nombre Rocin/ ante procede de un retruécano basado en el doble sentido del adverbio “ante(s)”, que remite a la vez al concepto de anterioridad y al de preeminencia. Este retruécano sirve para designar al rocín de antes, es decir al pobre caballo de trabajo “de mala traza y flaco” (según el *Diccionario de Autoridades*), y que, por la magia de la escritura cervantina, queda convertido en la famosa montura del más ilustre de los caballeros y va “antes” de los demás rocines del mundo. Este nuevo estado queda subrayado por la afinidad sonora entre Rocin/ ante y and/ ante que ya une caballo y caballero.

Este nombre es una auténtica joya, un maravilloso hallazgo onomástico, que no deja de provocar la admiración del héroe. Por eso Cervantes, unos capítulos después, no vacila en poner en boca de Sancho Panza uno de los más vibrantes homenajes que en materia de nombres se pueda tributar, haciendo decir al escudero:

El nombre del caballo de mi amo, Rocinante, en ser propio excede a todos los que se han nombrado<sup>10</sup>.

Esta advertencia de Sancho es más que un certificado de excelencia, pues atestigua, en virtud del doble sentido de la voz “propio”, que el nombre de Rocinante es a la vez “apropiado” (adecuado) al personaje, y algo “propio” del amo a quien pertenece. Pero ¿de quién es tan propio Rocin/ ante? La respuesta a esta pregunta la hemos hallado al aplicar el juego del retruécano de Rocin/ ante a otro nombre, el de Cerv/ ante(s). Y por un juego muy sutil de calco, descubrimos un vínculo de consubstancialidad entre el primer personaje y su conceptor, lo cual abría un camino de autoestima, de rescate por la escritura, rescate del hombre que antes era un pobre C(iervo) (por juego paronomástico podemos leer y sobre todo oír “Siervo”, esclavo) y ahora, gracias al éxito de su novela, llega a ser el primero de todos los s/ ciervos, jefe del bando de los escritores<sup>11</sup>. En dicho juego de calco se asoma Cervantes reivindicando la autoría de su novela, de manera más fuerte quizás que en los demás juegos de máscaras que se dan en la novela.

Una de esas máscaras es la del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli (I, 9, p. 75) a quien Cervantes atribuye el manuscrito de la historia de don Quijote. Pero esta vez el autor no juzgó oportuno entregarnos el secreto de fabricación del nombre dejando a los estudiosos el cuidado de proponer las más sorprendentes interpretaciones: para Cide Hamete, ‘Señor Verdad’ para

<sup>9</sup> I, 1, p. 21.

<sup>10</sup> II, 40, p. 741.

<sup>11</sup> Para más detalles sobre este punto ver REYRE, 1997, pp. 241-47.

Benengeli, ‘Hijo de Dios’ o bien ‘Hijo del Ciervo’ (lo que sería otro calco de Cerv/ antes)<sup>12</sup>. De momento, preferimos no zanjar tan trabajosa cuestión y dejar entero el misterio de este nombre, contentándonos con reparar en los juegos sonoros suscitados por las afinidades de Benengeli con otras voces castellanas, juegos sonoros puestos en boca de Sancho Panza, quien transforma el nombre de Benengeli en “Berengena”, diciendo: “El autor de la historia se llama Cide Amete Berengena” (II, 2, p. 493). Como se infiere de los comentarios que acompañan este juego, éste sirve para confirmar la identidad arábiga del historiador: “es nombre de moro” dice don Quijote, y precisa Sancho que “los moros son amigos de berengenas”. Queda claro que a través de este juego paronomástico Cervantes repercute de manera burlesca los prejuicios del antiarabismo vigente en su época<sup>13</sup>.

Pero dejemos el nombre del caballo y las máscaras del autor para volver al primer capítulo, en el cual aparece luego el segundo nombre clave, el del héroe de la historia, don Quijote y sus variantes.

## LOS NOMBRES DEL HÉROE

A diferencia del nombre de su montura, el del héroe no se beneficia de ninguna explicación. Cervantes se contentó con relatar de manera muy escueta que el hidalgo:

Puesto nombre y tan a su gusto a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote<sup>14</sup>.

Este nombre lanza la historia del héroe sobre un modo burlesco: “Quixote” es “armadura femorale” según Nebrija y símbolo del deseo amoroso que nunca afloja, según un antiguo cancionero castellano<sup>15</sup>, elementos paródicos ambos si recordamos que designan al que Cervantes define en su prólogo como el “más casto enamorado” y a quien Sancho presenta como “el matador de las doncellas” (II, 72). No cabe duda de que, de entrada, este nombre de don Quijote, por evocar un “muslo armado”, es un emblema cómico, y constituye la perfecta antítesis del ícono del “brazo armado”, de un “Lanza/ rote”, otro caballero famoso de las novelas de caballería. A este nombre paródico Cervantes añade un sobrenombre forjado según el de Amadís de Gaula:

Así quiso [don Quijote], como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya [patria], y llamarse don Quijote de la Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y su patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della<sup>16</sup>.

Notemos que la evocación de este sobrenombre “Mancha” junto con otras voces como “linaje” y “honrar”, no sólo sirve para designar la “patria chica” del héroe, sino que también alude a los prejuicios relativos a la impureza de

<sup>12</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 47-48.

<sup>13</sup> Según COVARRUBIAS, los moros tenían “una alimentación insana que engendraba lujuria y melancolía”; ver *Tesoro*, p. 314: Berengena. Sobre el antiarabismo de este apodo, ver *Dictionnaire*, pp. 48-49.

<sup>14</sup> I, 1, p. 21.

<sup>15</sup> Ver *Dictionnaire*, p. 124: “Los quijotes serán tales / del afán que nunca afloja”.

<sup>16</sup> I, 1, p. 21.

sangre, a la “negra mancha” que se achacaba a los descendientes de judíos y moros. En nuestra opinión, esto no significa de ninguna manera que Cervantes haya querido hacer de su héroe el portavoz de ambos pueblos, como pretendieron algunos críticos, sino que, de paso, quiso aprovechar la oportunidad que le brindaba el uso de dar sobrenombres a los héroes de la novelas de caballería para lanzar un dardo contra los afanes linajudos de sus contemporáneos.

Pero volvamos al nombre de don Quijote, que inicia la historia del héroe y del cual Cervantes infiere una prehistoria o genealogía, precisando que

tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia, que sin duda se debía de llamar Quijada y no Quesada, como otros quisieron decir<sup>17</sup>.

A esta genealogía imprecisa de los Quijada<sup>18</sup> o de los Quesada<sup>19</sup>, genealogía sugerida a modo de querellas etimológicas, Cervantes añadirá luego otros nombres y apodos como “Don Azote” (I, 30, p. 273), “Jigote” (*ibid.*), “Quijana” (I, 5, p. 45), “Quijano” (*ibid.*), ofreciendo una explicación que para nosotros es una valiosa aguja de navegar en este piélago onomástico. Dicha explicación es la glosa del nombre “Quijana” puesta en boca de Pedro Alonso, un campesino vecino de nuestro hidalgo. El rústico se refiere al “Señor Quijana” apuntando que:

así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante<sup>20</sup>.

En virtud de esta explicación del nombre “Quijana” como designación del héroe cuerdo frente al héroe loco “don Quijote”, podemos entrever la doble serie onomástica ideada por Cervantes para deslindar la trayectoria de su protagonista, que tuvo primero un juicio sano (‘Que es sano’, Quisano/ Quijano), y después se volvió loco (‘Que es zote’, Quizote/ Quijote) para volver finalmente a su estado inicial de cordura recuperando su nombre de “Alonso Quijano, el Bueno” (en el sentido de ‘sano’). Y es lo que cuenta la historia: una vez purgada su locura, el héroe tuvo a bien de precisar en su testamento: “Yo fui loco, y ahora soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y ahora soy Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, p. 973), añadiendo a renglón seguido el nombre de su sobrina, Antonia Quijana, a quien hace su heredera (“item mando toda mi hacienda a Antonia Quijana mi sobrina”). Todo ello demuestra que Quijano/ Quijana es el nombre de la reintegración social del héroe.

Resumiendo: las distintas denominaciones del héroe constituyen el armazón onomástico de la novela<sup>21</sup> y pueden distribuirse en función de la oposición fundamental entre los nombres de cordura y los nombres de locura, opo-

<sup>17</sup> I, 1, p. 21.

<sup>18</sup> Notar que el nombre de Quijada, según la acepción que le da Covarrubias: “Quijada. Desquijar leones: hacer muchos fieros” (*Tesoro*, p. 1387), ya prefigura al destino de don Quijote, Caballero de los leones desquijando fieras, o sea dos leones mandados al rey por el general de Orán (II, p. 17).

<sup>19</sup> Sobre el nombre de Quesada, que evoca a la vez el mundo militar y el universo del carnaval, ver *Dictionnaire*, p. 121.

<sup>20</sup> I, 5, p. 45.

<sup>21</sup> Empleamos la voz “armazón” en el sentido que el famoso crítico francés Roland BARTHES daba a la expresión francesa “armature du texte” en un pasaje de “Proust et les noms” que traducimos por: “La estructura del nombre propio coincide con la de la obra y entender el sistema de los nombres equivale a descubrir los significados esenciales del libro, el armazón secreto de sus signos, su sintaxis profunda” (Roland BARTHES, 1972, p. 82).

sición marcada por afinidades sonoras con “sano” por una parte, y con “zote” por otra parte. De modo que tenemos la serie de los nombres de locura (don Quijote/ don Jigote/ don Azote), frente a otra serie, la de los nombres de cordura (don Quijano, don Quijana, don Quijada)<sup>22</sup>.

Notemos que las variantes no son sino repeticiones y glosas de las dos formas básicas que marcan los principales hitos de la novela: la prehistoria es la de un señor Quijano; la historia es la de don Quijote; y el epílogo es el de un señor Quijano. Esta estructura onomástica binaria refleja la problemática de la novela, que relata un caso de “enajenación”, es decir, según la etimología de la voz latina *alienus* que significa ‘ajeno’, la historia de un hombre que se desdobra y vuelve otro hombre.

Pero dejemos de momento a don Quijote para examinar el nombre de su primer enemigo, el del gigante.

## LOS NOMBRES DE LOS MONSTRUOS

Hemos visto que, en buena lógica, en el primer capítulo de la novela cervantina, el nombre del gigante sigue al de don Quijote y antecede al de la dama, pues a ella está destinado el homenaje del despojo gigantal. Este monstruo arquetipal recibe el nombre de “Caraculiambro” (I, 1, p. 19) lo que puede leerse desgranando las sílabas a manera de retruécano: Cara/ culo/ y /ambro. Es decir que este nombre designa literalmente a un monstruo cuyas partes anteriores y posteriores son dos en uno, si se interpreta “ambro” como un hábil camuflaje de “ambo” que significa ‘junto los dos’. Este camuflaje remite al ámbar, “cierta goma [...] transparente y de color encendido como de oro”<sup>23</sup>. Del efecto burlesco causado por este sufijo “ambro” nos da un valioso testimonio en otro nombre inventado por don Quijote, el de Curi/ambro, ideado para designar al cura del pueblo en vista de nuevas aventuras pastoriles (II, 67, p. 936).

Notemos que para fabricar el nombre de este prototipo de gigante, Cervantes acudió a un molde onomástico sacado de las novelas de caballería, el del gigante Colambar (que significa ‘cuello de ámbar’) del *Palmerín de Inglaterra*. Pero dicho modelo caballeresco sufrió una transmutación bajo la pluma del autor del *Quijote*. En efecto, al núcleo semántico del nombre “Colambar” que es el “cuello” y que corresponde con ‘la cara’ de Caraculiambro, Cervantes le añadió el tema del “culo”, es decir que, literalmente, le hizo dar una voltereta al nombre, postura altamente carnavalesca ésta pues consiste en trastocar lo alto en bajo, lo cual equipara este gigante con las grotescas figuras, representan las alegorías de los vicios en las pinturas de un Jerónimo el Bosco (piénsese por ejemplo en el monstruo de la gula y de la lujuria de la Mesa de los vicios).

Este proceso de fabricación onomástica por inversión de los modelos caballerescos es el que sigue empleando Cervantes en la creación de los nombres de los otros gigantes de la novela<sup>24</sup> y de los personajes de miembros gi-

<sup>22</sup> Sobre el análisis del funcionamiento de las variantes del nombre del héroe ver *Dictionnaire*, pp. 213-15.

<sup>23</sup> Ver *Tesoro*, p. 150: Ambar.

<sup>24</sup> Ver Pandafileando de la Fosca Vista, *Dictionnaire*, p. 108.

gantescos como son los soldados lanudos y los militares ovejunos a quienes cree reconocer don Quijote en las dos manadas de ovejas y carneros que encuentra en los caminos manchegos y toma por dos ejércitos que vienen a embestirse (I, 18, p. 136). En la mayoría de los casos, Cervantes parte de prefijos, de temas o de sufijos presentes en los modelos convencionales, y luego, los transforma a su guisa. Sirva de ejemplo entre otros, el nombre del señor de las tres Arabias, Brandabarbarán de Boliche (I, 18, p. 136). Este nombre está forjado a partir del prefijo latino *brandere*, que significa ‘arder’, sufijo que aparece en nombres de gigantes de novelas de caballería, como Brandimarte, Brandimardo, Brandagedeón, Brandafiel. Cervantes modifica el modelo de base “Branda” amplificando las aliteraciones en “B” (Brandabarbarán de Boliche) lo cual multiplica los efectos sonoros, que también se prolongan gracias a un sufijo aumentativo “án”. De modo que literalmente este monstruo es el cuerpo en llamas de un bárbaro “despiadado y cruel”<sup>25</sup>. Pero Cervantes invierte las perspectivas haciendo que la amenaza sugerida por el nombre Brandabarbarán se desvanezca merced a un sobrenombre irrisorio, “de Boliche”, que remite al mundo del juego y del dinero según el refrán “En Vilches putas y boliches”<sup>26</sup>. En fin, este señor gigantesco y terrible queda transmutado en un fanfarrón de feria.

Otro ejemplo de este proceso de inversión tenemos con el rey Pentapolín del arremangado brazo (I, 18, p. 136), que recuerda al Pentalín de las novelas de caballería, sólo que Cervantes invierte el significado de ‘cinco veces noble’ contenido en Pentalín en el de ‘cinco veces asno’ de Pentapolín, cruzando además este tema de la necedad con el del rufián (significado de la voz *polín* en la lengua de germanía).

En todos los casos observados, Cervantes da a los gigantes y a los hombres de guerra nombres que desenmascaran su aspecto inquietante y revelan que no son sino criaturas de juego y de imaginación. Así del duque Alfeñiquen del Algarbe (I, 18, p. 136) cuyo nombre significa literalmente ‘hecho de alfeñique’ o ‘enfermizo’, y es la figura antitética del famoso Artús del Algarbe de las novelas de caballería, o bien del duque Micocolemba (I, 18, p. 136) dicho ‘el mono soldado’, o del caballero Espartafilardo del Bosque (I, 18, p. 144) denominado literalmente ‘espada filatero’; o bien del jefe de los paganos, el emperador Alifanfarón (I, 18, p. 136) llamado literalmente ‘príncipe de fantoches’. Todos estos nombres designan a marionetas y a títeres engendrados por el delirio del hidalgo manchego.

Y si dichos nombres destacan por su extensión (constan de ocho a doce sílabas respectivamente) y vienen a ser los objetos privilegiados de la creación verbal de Cervantes, es que éste quiso mostrar que los nombres de los seres imaginarios no son la causa sino el lugar de la expresión de la locura del héroe. En efecto, don Quijote cree en la realidad de los seres nombrados por él, por lo que el autor se complace en destruir este mundo imaginario a través de sus nombres, desmistificando la ilusión y el delirio donde residen, es decir, en estas formas sonoras enormes pero vacías (siendo su hipertrofia el signo de su inanición). Por eso Cervantes introduce entre dichos nombres unos intrusos.

<sup>25</sup> Ver *Tesoro*, p. 291: Bárbaro.

<sup>26</sup> Ver *Dictionnaire*, p. 53.

Se trata de nombres que ofrecen la apariencia de nombres caballerescos como por ejemplo Archipiela y su hija Antonomasia o Paralipomenón, pero que son voces que proceden de la geografía, de la retórica o de la exégesis bíblica, escogidos todos ellos por sus cualidades sonoras. En este uso insólito de nombres comunes como nombres propios reside la invención cervantina que no sólo desmonta modelos sino que fabrica contramodelos, introduciendo falsas monedas cuya presencia destruye las convenciones de la onomástica del mundo caballeresco.

## LOS NOMBRES DE DAMAS Y DONCELLAS

Examinemos ahora el último nombre de personaje que don Quijote imagina en el primer capítulo de su novela, el de la dama. Se trata de una campesina del Toboso llamada Aldonza Lorenzo a quien el héroe escoge por señora de sus pensamientos, nombrándola Dulcinea del Toboso. Afortunadamente el autor señaló una valiosa pista de interpretación, precisando que era un nombre “significativo, músico y peregrino” (I, 1). El adjetivo “músico” nos permite entrever que el nombre de Dulcinea fue forjado a partir de una voz que designaba un instrumento de música venido de Francia (por lo que Cervantes añade “peregrino” en el sentido de ‘extranjera’), la “doulzaine” o “dulzaina”. Por otra parte, Dulcinea es un nombre cargado de sentido en la medida en que recuerda a la vez a una reina (doña Dulce, hija del rey don Alonso de Aragón)<sup>27</sup>, el de la Virgen (la Dulce dama de Edad Media), y a un héroe de las novelas pastoriles (un pastor Dulcineo)<sup>28</sup>. De modo que Dulcinea es un nombre de dama idealizada, un nombre que convierte a Aldonza Lorenzo, la campesina elegida por don Quijote como dama de sus pensamientos, en una gran señora. Y de hecho la transmutación onomástica era necesaria pues dicha campesina Aldonza Lorenzo (I, 8, p. 65), hija de Lorenzo Corchuelo (I, 25, p. 208) y de Aldonza Nogales (*ibid.*), no podía guardar su nombre rústico que en aquella época servía para designar a una moza de pueblo sin vergüenza ni recato, como consta en los refranes que circulaban por ambas Castillas: “A mengua de moza, buena es Aldonza”, o “Aldonza, con perdón” o bien “Aldonza sois sin vergüenza”. No vamos a insistir en estas connotaciones despreciativas del nombre de la campesina convertida en dama por el héroe, sino tan sólo notar que la voz francesa que designa el instrumento de música, la “dulzaina”, sirvió de hiponombre para idear el juego anagramático que permitió asociar Aldonza con Dulcinea, como la música que simbólicamente suavizó los modales de la rústica aldeana, haciendo de ella una princesa. Pero esta aldeana que su nombre disfraza de princesa, no tarda en ser desenmascarada por su sobrenombre de “el Toboso” que la hace volver al rudo terruño del cual procede y en el cual vive. En otros términos, el sobrenombre es el contrapunto burlesco de la forma poética que hace desplomarse a ésta en la risa carnavalesca. ¿Pues qué princesa puede haber tobosina?, si se tiene en cuenta que la toba es “una piedra esponjosa, blanda, de poco peso y [...] liviana”<sup>29</sup>, es decir simbólicamente deleznable e inconsistente.

<sup>27</sup> Ver *Tesoro*, p. 735: Dulce.

<sup>28</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 67-68.

<sup>29</sup> Ver *Tesoro*, p. 1473: Toba.

La fortuna de Dulcinea del Toboso como princesa postiza la conocen otras mujeres, damas y dueñas de la novela a quienes Cervantes se complace en dar nombres paródicos y reductores para revelar sus embustes y engaños. Así es la doncella de los duques, Altisidora, fingida enamorada de don Quijote y sobre todo amante del oro (en virtud del valor simbólico del sufijo dorado de Altisidora), oro con el cual quiere comprar el lugar que ocupa Dulcinea en el corazón de don Quijote (II, 44, p. 758)<sup>30</sup>. Así es también la falsa dueña Dolorida (II, 36, p. 726), que no es sino el mayordomo de los duques disfrazado para engañar a don Quijote y a Sancho, dueña bien nombrada como las señoras ancianas que siempre son quejicosas y llorosas, y cuyo traje amplio de “tocas largas y monjiles”<sup>31</sup> prefigura el segundo papel del personaje, que se transforma luego en Condesa Trifaldi (II, 37, p. 730) o tres faldas o tres colas, alias la Condesa Lobuna. Esta creación onomástica ternaria remite al vestido de “tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes [...] haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos ángulos agudos que las tres puntas formaban” (II, 37). En fin, esta denominación simboliza las tres funciones o tres carátulas del personaje que es sucesivamente mayordomo, dueña y condesa, y plasma el triángulo celestinesco, pues la condesa Trifaldi es la tercera o “medianera” de los amores de don Clavijo y de Antonomasia (II, 38, p. 732). Sin olvidar que la nota dominante de esta serie onomástica es la farsa, en virtud de la paronomasia entre “trufar” que es ‘engañar’ y Trifaldi, aproximación sonora glosada por el mismo Cervantes a propósito del nombre del paje de la referida condesa, paje a quien llama Trifaldín de la barba blanca (II, 36, p. 726), en recuerdo de las compañías de trufaldines o bufones de feria.

Y nos quedamos en el mismo registro burlesco con las otras mujeres de la novela, ya se trate de la hechicera Mentironiana (I, 46, p. 414) alegada como testigo de las falsas promesas del barbero a Sancho o bien de la princesa Micomicona (literalmente: ‘mona de las monas’, I, 29, p. 257)<sup>32</sup>, o de la dama Miulina llamada literalmente ‘gata maulladora’ (I, 18, p. 136), otra falsa enamorada del héroe...

Basten estos ejemplos para entender como los personajes femeninos del *Quijote* protagonizan la farsa del amor inscrita en sus nombres, los cuales les denuncian como engañosos y embaucadoras<sup>33</sup>. Y pasemos ahora al último personaje principal de la historia, al escudero del caballero andante.

## LOS NOMBRES DE LOS RÚSTICOS Y ALDEANOS

Como no hay caballero sin caballo, tampoco hay caballero sin escudero. Pero a diferencia de los demás personajes que comparten las andanzas caballerescas del hidalgo manchego, don Quijote no impone ningún nombre

<sup>30</sup> Ver lo que dice Altisidora a don Quijote: “Trocárame yo por ella / y diera encima una saya/ de las más guayadas más / que de oro la adornan franjas” (II, 44, p. 758); ver *Dictionnaire*, pp. 38-39.

<sup>31</sup> Ver *Tesoro*, p. 734: Dueña.

<sup>32</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 96-97.

<sup>33</sup> En la serie de los nombres femeninos burlescos ver también Madama/ Magimasa (II, 44), parodia de la Madísima del Amadis de Gaula y la dueña Rodríguez de Grijalba/ González (II, 31).

nuevo a su escudero, sino que toma a este “labrador pobre” y “vecino suyo” tal como es, Sancho Panza, marido de Teresa Panza (II, 5, p. 508) llamada también Teresa Cascajo (II, 3, p. 497) o Juana Gutiérrez (II, 49, p. 803) y padre de Marisancha Panza, denominada según los casos Sanchica o Marica Panza (II, 5, p. 508) y de Sanchico Panza (*ibid.*).

Este nombre que no se beneficia de ninguna aclaración por parte de Cervantes, por ser asaz transparente de por sí, designa por metonimia al personaje que lo lleva como “un vientre”, y más precisamente, como apunta Covarrubias, como “un vientre lleno”:

Panza. Vocablo antiguo español, vale tanto como barriga o vientre que está lleno y levantado; puede ser de pandus, cosa corva, como lo es la barriga grande. Proverbio: henchir la panza, comer mucho en demasía...<sup>34</sup>.

Este nombre no nos brinda tan sólo un retrato físico del personaje gran bebedor y gran comilón, sino que también nos ofrece un retrato moral: Sancho Panza es un hombre dominado por las necesidades materiales y biológicas, sometido a sus pulsiones, y como tal es el correctivo cómico y antitético de su amo el Caballero de la Triste Figura (I, 19, p. 145), flaco y espiritualizado. No insistiremos en estos aspectos por ser harto conocidos<sup>35</sup> sino que subrayaremos el aspecto carnavalesco de esta denominación, que es la de “un santo que celebran los estudiantes en Santantruejo, que le llaman Santo de hartura”<sup>36</sup>.

De modo que al elegir el nombre “Sancho” que, como hemos visto, los refranes llaman “santo” y al añadir el sobrenombre de “Panza”, Cervantes quiso hacer de su personaje un santo al revés, un santo de la gula de los alegres días del Carnaval. Pero otro refrán de la época dice también “Al buen callar llaman Sancho” y nos es forzoso reconocer que tan sólo puede aplicarse al escudero de don Quijote de modo irónico porque gran hablador es también Sancho Panza y gran ensartador de refranes. Ya percibimos en esta denominación cervantina un primer decalaje, debido éste a un uso antifrástico del nombre Sancho.

Pero sigamos examinando la tradición paremiológica relacionada con el nombre de Sancho, tradición de la que se aprovecha Cervantes en la concepción de su personaje. De hecho, otros refranes remiten a un campesino tonto equiparado a su asno, como lo precisa Covarrubias:

Allá va Sancho con su rocino, dicen que éste era un hombre gracioso que tenía una haca, y dondequiera que entraba, la metía consigo; usamos deste proverbio cuando dos amigos andan siempre juntos<sup>37</sup>.

Éste es, sin duda, Sancho Panza con el rucio, su querido asno. Pero, en virtud de la reversibilidad inherente a la tradición oral, la necedad connotada por Sancho puede convertirse en sabiduría, pues otro refrán dice:

Quien a Sancho haya de engañar, mucho ha de estudiar o por nacer está<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Ver *Tesoro*, p. 1341: Panza.

<sup>35</sup> Sobre la visión convencional del campesino de panza henchida en el arte de la época, ver *Dictionnaire*, p. 110 y, en particular, las alusiones a la pintura de Breughel.

<sup>36</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 110-11.

<sup>37</sup> Ver *Dictionnaire*, p. 112.

<sup>38</sup> *Ibid.*

Esta ambivalencia del tonto listo engendra otros rasgos de carácter como la ambición y la tacañería, que también constan en otros refranes como: “es un Sancho aprieta” o bien “es un Sancho abarca; que todo lo quiere por sí” o bien “revienta Sancho de hidalgo”.

Dejemos por ahora de ensartar refranes al modo sanchesco, y notemos que Cervantes se valió de este significativo ambivalente del nombre Sancho para construir a un personaje de facetas múltiples, a un personaje que es sucesivamente tonto, sabio y ambicioso (no olvidemos el sueño del reino que hizo que Sancho se decidiera a seguir a don Quijote).

Pero, como hemos visto Cervantes no se contenta con ceñirse a la tradición onomástica sino que la reinterpreta, cambiando sus elementos constitutivos, y borrando los contornos de las siluetas de sus personajes con miras a instaurar cierta inestabilidad en su nominación. Así, en el capítulo nono de la Primera Parte, cuando el nombre de Sancho Panza aparece en el manuscrito hallado en el barrio judío de Toledo, manuscrito que no es sino la continuación de la novela, leemos el comentario siguiente:

Otro rótulo que decía: Sancho Zancas, y debía de ser que tenía las zancas largas y por esto se le debió de poner nombre de Panza y Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama alguna vez la historia<sup>39</sup>.

Queda claro que tan sólo una intención burlesca que acude a un trastrueque de letras entre Sancho Panza y Sancho Zancas puede explicar que un hombre panzudo se confunda con un hombre zancudo, pues como apunta Covarrubias:

Llaman zancas las cañas de las piernas de los pájaros, del muslo abajo, que son enjutas y sin carne, con sólo el hueso, niervos y pellejo; y al hombre que es largo de piernas y tiene poca pantorilla le llamamos zanquivano<sup>40</sup>.

En realidad, este cambio de silueta, esta ambivalencia del personaje, ora paticorto y gordo, ora patilargo y flaco, tiene que ver con el funcionamiento de la pareja formada por el héroe y su escudero<sup>41</sup>. Pues al contacto de su amo, éste se desdobra y se vuelve loco como se ve al final de la novela, cuando Sancho quiere seguir en busca de nuevas aventuras mientras que don Quijote se ha vuelto sano y ha recuperado sus nombres de Alonso Quijano, el Bueno. Es lo que varios críticos llamaron la “quijotización” de Sancho. Pues dicho fenómeno queda cifrado en la reversibilidad contenida en el nombre de Sancho. En efecto, el juego que convierte Sancho Panza en Sancho Zancas sirve para evocar a un personaje binario que desdoblándose suscita las figuras antitéticas y complementarias del caballero flaco (don Quijote) y de su escudero gordo (Sancho Panza), figuras antitéticas que termina integrando Sancho en su propio ser.

En todo caso, Sancho Zancas, que literalmente significa “Sancho en zancos” o “Sancho en suecos”, se refiere al rústico que, después de la experiencia del gobierno efímero de la ínsula Barataria, se vuelve a su casa y se reintegra a su condición humilde. Y, sea Sancho Panza o Sancho Zancas, por las deformidades de su cuerpo, mueve a risa como los personajes rústicos del pri-

<sup>39</sup> Ver *Dictionnaire*, p. 77.

<sup>40</sup> Ver *Tesoro*, p. 1551: Zanca.

<sup>41</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 148-49.

mer teatro peninsular. Baste citar el *Auto pastoril castelhana* de Gil Vicente donde los rústicos se llaman Papiharto, Rodelludo, Cascaolhas o Mamilón...

Pero este entronque de Sancho Panza con el linaje de campesinos teatrales designados todos con apodos caricaturescos e injuriosos, no significa que Cervantes haya querido enfatizar esta línea despreciativa. Al contrario, cuidó de mitigar la carga burlesca contenida en Panza con el nombre ambivalente de Sancho.

Otra prueba de esta intención creadora nos ofrece la onomástica rústica de la novela que Cervantes ideó inspirándose en el léxico ordinario de la vida campesina sin acentuar los efectos burlescos. Y es que su propósito era subrayar el vínculo existente entre los personajes rústicos y su tierra. Por eso, a través de sus nombres, Cervantes va esbozando el paisaje de la Mancha, sus árboles con Bartolomé Carrasco (II, 2, p. 493), Lorenzo Corchuelo (II, 19, p. 592), Aldonza Nogales (I, 25, p. 208) y sus piedras con la Berrueca (II, 52, p. 817), Teresa del Berrocal (I, 11, p. 83) y Teresa Cascajo (II, 3, p. 496). Además, Cervantes se sirve de los nombres de sus campesinos como soportes semánticos de la narrativa. Y, por ejemplo, cuando necesita contrastar las locas ambiciones de Sancho, que ambiciona un “condazo” para su hija Sanchica Panza, con la cordura de su mujer Teresa Panza que prefiere darle como esposo “un mozo rollizo y sano” de su pueblo, Cervantes escoge un nombre que evoca a una familia de rústicos, los Tocho, Juan, el padre y Lope, el hijo (II, 5, p. 508) apodándoles con un viejo adjetivo castellano que, según Corominas, designa un objeto “tosco”, un “bastón y garrote”, y remite a los rústicos tontos según el *Cancionero de Castilla* que reza: “la paja guardan los tocho / y dejan perder los panes”.

En este caso como en otros más el nombre sirve para identificar a los aldeanos con su tierra y con su pequeño mundo. Pero insistamos: no se trata por parte de Cervantes de usar de los nombres como de etiquetas convencionales, sino de elegirlos cuidadosamente y de reinterpretarlos.

Viene a confirmar este propósito la designación de los campesinos acaudalados con el adjetivo “rico”. Bajo la pluma de Cervantes, este apodo, en vez de subrayar alguna superioridad social, denuncia una riqueza fraudulenta. Así Juan Haldudo el rico (I, 4, p. 36), opulento campesino de Quintanar de la Orden, aparece designado de manera simbólica por la parte del vestido que confiere autoridad, como destaca Covarrubias:

Falda suele significar lo que va del vestido arrastrando por el suelo. Esta falda se trae, o por grande autoridad, o por señal de tristeza en los enlutados [...]. Antiguamente se debieron usar unos ropones con las mangas muy anchas y largas faldas, que dio ocasión que dijese un gran señor que le habían quitado por pleito parte de sus estados: aunque me cortaron las faldas, largas me quedaron las mangas<sup>42</sup>.

Esta historieta referida por el diccionarista por ser conocida de los contemporáneos de Cervantes, aclara el significado de “cortar las faldas”, que equivale a “quitar las tierras” y nos permite entender por qué Cervantes llamó Haldudo a uno de sus personajes de campesinos ricos. En efecto, el tema de la falda es un signo exterior del rango social de los señores y de los caballeros, pero apli-

<sup>42</sup> Ver *Tesoro*, p. 878: Falda.

cado a un campesino, con el sufijo cuantitativo y despectivo “udo”, no remite sino a una usurpación, denunciando la ambición de un rústico que quiere acceder a la nobleza remedando sus usos y costumbres y que “con un trapo atrás y otro adelante”, como dice Sancho (II, 2, p. 494), se las da de muy señor.

No podemos detenernos más aquí en esta sátira de los campesinos ricos que Cervantes emprende en el *Quijote* a través de otros nombres como Camacho, Perlerino o Clenardo<sup>43</sup> y baste sugerir que la invención onomástica es también para Cervantes un valioso instrumento de crítica social.

Ya es tiempo de concluir, dejando para otros cursos cervantinos el placer de explicar otros juegos onomásticos relacionados con los nombres de maese Nicolás el barbero, ora Ni/ colas (I, 1, p. 19), ora Ni/ culoso (II, 67, p. 846), pero siempre ridículo y afeminado, o los nombres del bachiller pequeño de cuerpo y denominado Sansón Carrasco (II, 2, p. 493), o Carrascón o Sansonino (II, 67, p. 934) en virtud de las figuras de ironía o de paronomasia que permiten leer “cara de asco”...

Este breve análisis nos ha permitido entender cómo Cervantes disfruta jugando con los nombres, bromeando, divirtiéndose y dejándose simplemente llevar por la homofonía y las asociaciones paronomásticas, creando con ellas etimologías significativas que aporten la prueba del carácter motivado de la denominación. De modo que podemos afirmar que el rasgo distintivo de la escritura cervantina, su aspecto creador e innovador residen en el hecho de que Cervantes desmonta o desconstruye la mecánica de la fábrica de los nombres convencionales, sean caballerescos o pastoriles. Como hemos visto, en esta desestabilización de los patrones fijos según los cuales se cortaban antaño los nombres, reside el genio creador de un verdadero carnaval onomástico.

Muchas cosas quedan por decir y descubrir de los nombres del *Quijote*. Cervantes es grande y somos muy pequeños para descifrar los misterios que escondió en su obra. No pretendemos de ninguna manera haber agotado el análisis onomástico. Tan sólo hemos querido proponer algunas pistas de desciframiento a partir de la interpretación de los nombres más emblemáticos de la novela. Esperamos que este estudio haya permitido contemplar la inventiva cervantina en acción, dejándonos a todos con deseo de saber más.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R., “Proust et les noms”, *Nouveaux Essais critiques*, Paris, 1972.  
 CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627. Ed. L. Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibéro Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.  
 COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Ed. I. Arellano y R. Zafra, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005, 2 tomos.  
 GENETTE, G., *Mimologies. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976.  
 GRACIÁN, B., *Agudeza y Arte de ingenio*, 1648. Ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Cátedra, 1969, 2 tomos.  
 REYRE, D., *Dictionnaire des Noms des personnages du Don Quichotte*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.  
 – “De Cerv-ante(s) à Rocin-ante ou comment inverser son destin par la création onomastique”, *La Licorne*, Poitiers, 1997, pp. 241-48.

<sup>43</sup> Ver *Dictionnaire*, pp. 169-72.

