

Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas en la *Recopilación* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz

Ángel Iglesias Ovejero
Universidad de Orléans

El componente onomástico, en semiótica, constituye un elemento determinante en el mecanismo de la figuración, y más precisamente, en la construcción del actuante o del actor, es decir del personaje, cuyo contenido se basa en el sema de la individuación (Greimas, Courtés, *s.v. onomantique*). Esta singularización se consigue, en efecto, mediante los antropónimos, cuya asignación conlleva una antropomorfización necesaria en la base misma de la ilusión referencial, aspecto sobre el que no se pretende volver aquí, por haberse desarrollado en otra parte consideraciones teóricas acerca de los nombres propios en lengua (I.1987). Simplemente se recordará que tales signos son capaces de asumir una doble referencia, en relación con el contexto histórico-cultural y en el contexto lingüístico. Por un lado, como recuerda Foucault (119-25), en el ideal cratílico del lenguaje, si la primera función de la lengua es la designación, el nombre propio constituye su mejor exponente, al ser un sustituto de la cosa. Por otra parte, si esta nominación tiene un sentido meramente tautológico, a ella se añade la valoración cultural (Lotman, Uspenskij, 114), en la que se integran las atribuciones previas y connotaciones adheridas a tales signos, así como el valor etimológico analizable en el significante, según Correas: «algunos nombres los tiene rrezibidos y kalificados el vulgo en buena o mala parte i sinifikación por alguna semexanza ke tienen kon otros, por los kuales se toman» (C.41). En dicha valoración se basa a su vez la representación arquetípica en algunos nombres, que incluso puede determinar a largo plazo su cambio de nombres propios en comunes, en un proceso ampliamente

comprobado en los inventarios de refranes y frases proverbiales, al que se han dedicado varios intentos de análisis (I.1981, 1984, 1987). El estudio de un corpus de nombres y figuras en una obra renacentista puede contribuir a aclarar aspectos de esa figuración tradicional, en un momento clave de su trayectoria. Tal es la finalidad de esta modesta colaboración en el estudio de Sánchez de Badajoz.

CORPUS: RECOPIACIÓN EN METRO (1554)

Para el estudio del componente onomástico, y sobre todo de su alcance en la figuración tradicional, se han recogido las formas de designación, nombres propios de lengua o expresiones singularizadas, incluidas en la *Recopilación en metro* (1554). La recogida se ha efectuado progresivamente, partiendo de las ediciones más accesibles, aunque parciales, de Díez Borque (1978) y Pérez Priego (1985), de la edición facsimilar de la Academia (1929) y de la dirigida por F. Weber de Kurlat (1968). Cuando es necesario, la alusión a estas ediciones se efectúa en abreviatura (respectivamente, DB, PP, Acad., WK), así como las referencias a las farsas, por las primeras letras del título (*Farsa theologal = Theol.*, etc.). Inicialmente el rastreo sólo preveía los nombres de figuras dramáticas de las 27 farsas y la danza incluidas en la *Recopilación*. Pero como ésta también está compuesta por varios introitos y otras composiciones narrativas, y, por otro lado, en el texto dramático existen muchos nombres cuya referencia es extratextual, se ha seguido el criterio de inventariar todas las designaciones de figuras dramáticas y todos los nombres propios que aparecen en las obras dramáticas, cuya enumeración global sobrepasa las 200 entradas, y efectuar un inventario selectivo de nombres en los demás textos, cuando la consulta resulta operativa para dicha figuración.

NOMBRES Y ONOMATURGO

Según se comprueba en la concordancia verbal, el nombre propio es un delocutivo que designa específicamente la tercera persona, aunque eventualmente se halle apuesto a la primera persona o, con más frecuencia, a la segunda persona, en función de vocativo. La función de delocutivo es la que cumple normalmente el nombre de las figuras en las acotaciones, como marca o signo de identificación. En ellas no difiere de la asignación nominal que efectúa el narrador con respecto a los personajes novelescos en la literatura narrativa. Es una voz de onomaturgo la que asume el enunciado de las nóminas iniciales: «Son interlocutores un *Pastor* que pregunta y un *Theólogo* que responde, y una *Negra* y un *Soldado*, y un *Maestro* de sacar muelas y un *Cura*» (*Theol.*, DB, 63). A partir de estas nóminas iniciales, los nombres de las figuras aparecen como etiquetas de los interlocutores, antepuestas a los enunciados dialogísticos. En ellas, los nombres propios como las demás acotaciones tienen carácter ejecutivo, y como tales las percibirán, en prioridad, el director y los presuntos actores de la obra. Para un lector ordinario, los nombres y las acotaciones estimularán una representación que, en esencia, no diferirá de la de otros textos figurativos. En cambio, al espectador, destinatario directo del texto dialogal y de la realización del texto ejecutivo, no solamente le pasarán desapercibidas las acotaciones, sino también le resultará casi indiferente la

identificación nominal del personaje, pues tiene otros criterios de identificación, como dichos, función, atributos físicos o morales del mismo (Bobes, 46). De hecho hay muchas figuras de las farsas sin nombre propio de lengua, meramente designadas mediante nombres genéricos, descripciones definidas o antonomasias, pronombres e incluso meras marcas de serie: *Él y Ella, la A y la B*. No obstante la credibilidad del personaje requiere implícitamente la posibilidad de ser nombrado, lo que explica las frecuentes operaciones de identificación nominal, efectuadas explícitamente en el texto dialogal siempre que no resulta evidente la identidad de la figura, y puestas en la cuenta del introductor o del mismo nombrado: «Aquél es Gamaliel» (*Doct., Pastor*, v.97), «Soy el *Cuerpo*, y ésta el *Alma*» (*Racion.*, v.170), «Soy Elías» (*Moysén*, v.20). Fuera de los casos de ambigüedad, la elisión del nombre propio del personaje en el texto dialogal no resulta molesta, o la referencia sería mucho menos deficitaria que cuando el referente se sitúa teóricamente fuera del campo de percepción directa del espectador. Sucede cuando el interlocutor asume la función de narrador de algo que no será representado, como el *Pastor* al aludir a su ámbito familiar, sin que los presuntos sujetos lleguen a asumir función dramática alguna.

Por tanto las formas de designación, nombres propios de lengua o nombres singularizados, constituyen signos concretos cuya referencia no solamente se inscribe en el contexto verbal, sino que también remonta casi siempre a un contexto de origen anterior concreto, aunque no siempre comprobable o comprobado. Ello obedece explícitamente a la temática, así como a la modalidad de exposición argumental elegida, que determinan los tipos de farsas señalados por Pérez Priego: dialogales, alegóricas, figurativas (PP, 28-40). Pero tampoco hay que olvidar que las mismas *Farsas* presuponen un contexto extraverbal más amplio del que es manifestación cultural la lengua misma, en la que se inscriben los nombres utilizados y a la que revierten con nuevas connotaciones a través de la figuración tradicional. Poco importa, pues, si la denotación se produce o reproduce en el contexto de la obra propiamente dicha o si se trata de una denotación remota o exterior al texto, en cualquiera de las facetas que Coseriu (314-8) le señala al contexto extraverbal, físico, empírico, natural, práctico u ocasional, histórico o cultural. Lo pertinente para el caso es que sin esta evocación extraverbal tampoco se entendería el universo de discurso de la *Recopilación*. Así el dramaturgo, como cualquier otro autor, consigue crear la ilusión del personaje cuando un haz de atribuciones cruza la base de un antropónimo (Barthes, 74). Pero esta designación también constituye una forma de atribución de por sí, dado que los nombres suelen estar connotados en el contexto cultural. En las farsas doctrinales, los rústicos llevan marcas nominales de comicidad dentro de una convención bien establecida, dentro de un proceso que se inicia en Juan del Encina y, según Salomón (130-59), le confiere su especificidad teatral a la comedia de Lope de Vega. Por otro lado, la lengua dispone de los mecanismos adecuados para crear nombres, en mutación nominal ilimitada, dado que cualquier clase de palabra o cualquier secuencia de discurso puede llegar a ser nombre (Molino, 10). Es un procedimiento explotado en la figuración alegórica, en que se iguala el mecanismo de la identificación con el de la atribución, y las figuras se llaman por lo que son: *el Libre Alvedrío*. Este

mecanismo de nominación se aplica también a las figuras representativas de oficios y cargos, cuyos referentes en principio, evocan la realidad del espectador de que aquella época: *el Colmenero*. En cuanto a las farsas figurativas, la materia dramática condicionaba unos nombres previamente asignados a figuras aceptadas como históricas en su fuente bíblica o hagiográfica: *Abraham*, *Santa Bárbara*. En suma, el onomaturgo de las farsas no ha realizado esfuerzos de imaginación en la fabricación de las etiquetas nominales, lo que acentúa el interés que tienen en el estudio de la figuración tradicional.

FIGURAS ALEGÓRICAS: CONCRECIÓN

La designación mediante un nombre propio no implica necesariamente que el referente sea una realidad material, aunque sí individualizada. Pero no es fácil representarse la singularización de aquello que por definición es inmaterial e indiviso: seres espirituales, ideas, entidades morales o colectivas. Lo que en la realidad material o en la ficción se designa con nombres propios es algo previamente concretado y especificado. Por ello en el teatro de Sánchez de Badajoz, en que se escenifica a menudo un proceso de concreción, se recurre a la complementariedad entre la representación visual y el texto dialogal, análoga al procedimiento alegórico de la literatura emblemática, tan socorrida en la época. El texto ejecutivo ha previsto la encarnación, con los atributos vestimentarios e instrumentales, como en el cuerpo del emblema. El texto dialogal permitirá exponer el sentido, e incluso trascenderlo en sentido figurado, como se hace en la glosa emblemática, inspirándose en el procedimiento de la *allegoria*, helenismo latino cuyo sentido etimológico es, precisamente, 'hablar de otras cosas' (Masson, 6). En efecto, las figuras alegóricas adquieren concreción a través de otras que les *dan forma corporal* y gracias al atuendo vestimentario e instrumental, aunque estos aspectos de la caracterización, así como la del habla que singulariza a los tipos populares, no tienen cabida aquí. El fundamento básico de todo ello es una concepción providencialista y cristiana del universo, en que se inscribe la jerarquía de personajes: Dios, Cristo, la Virgen, ángeles y diablos, virtudes y vicios, hombres y mujeres (PP, 50-6). A diferencia de *Cristo* y *la Virgen*, cuyas esporádicas apariciones en escena tienen la inspiración concreta de los relatos evangélicos, la hagiografía y la iconografía, la divinidad nunca se representa escénicamente, y sólo se nombra, obviamente, mediante nombres singularizados: *Dios*, *la Trinidad*, *el Padre*, *el Hijo*, *el Espíritu Santo*, *el Verbo*. Lo mismo sucede con las figuras alegóricas, que en el texto ejecutivo se designan por lo que son, por antonomasia, mediante un nombre común aplicado singularmente, actualizado por el artículo en la acotación inicial y elidido generalmente en las designaciones verticales: *la Avaricia*. Sin embargo, el único procedimiento eficaz de identificación para el espectador es la presentación por algún personaje introductor: «La blanda *Carne*, tu hermana» (*Milit.*, *Diablo*, v.215); o bien la autodesignación: «Soy el *Cuerpo*, y ésta el *Alma*» (*Racion.*, v.170). Sin esta identificación interna la figuración profunda, alegórica, se confundiría con la que le sirve de soporte (hombres, mujeres), y se igualaría con aquellas figuras cuya

representación se reduce a lo que aparentan, y se designan genéricamente en la acotación inicial, por el papel social que se les atribuye: «vn *Pastor*».

FIGURAS POPULARES

Dado el carácter pedagógico de este teatro, las dos funciones básicas son las de enseñar y aprender. La primera se asigna a personajes pertenecientes al magisterio eclesiástico: el *Cura* y el *Theólogo* (*Theological*), el *Clérigo* y el *Fraile* (*Natividad*). La de aprendiz de la doctrina cristiana corresponde al *Pastor* y a otros personajes que llevan nombres de oficios: el *Herrero* (título), el *Labrador* y el *Colmenero* (título), el *Molinero* (título), el *Ortolano* (*Susaña*). Estos personajes son, pues, destinatarios de la doctrina eucarística o mesiánica, y al mismo tiempo, con sus oficios o actividades, constituyen el soporte figurativo del tema doctrinal. Mas no por ello dejan de formar también una galería de tipos representativos del entorno social del espectador de entonces, al que se le ofrecen bajo la faceta cómica, y relacionables por ello con los tipos cómicos literarios que describe Chevalier (1982). Así aparecen, con nombres genéricos singularizados, el *Alguazil* y otros funcionarios de la justicia, el *Escrivano* y el *Fiscal* (*Tamar*). El *Cauallero*, providencialista defensor de una desigualdad social que le favorece (*Fortuna*). El *Galán* desesperado, quejoso de su dama en términos exagerados que recuerdan los de Calisto en *La Celestina*; o bien como «mançebo y gentilhombre, bien atauiado», irónicamente sorprendido por la *Muerte* (título). El *Soldado* fanfarrón, nueva versión del *miles gloriosus* (DB, 98-9), asustado de un espantajo y apaleado por un simple ganapán, como lo pregona su nombre de *Mingo Portillo*, pero vanidoso hasta el punto de que, por no confesar su miedo, se deja arrancar tres dientes sanos (*Theol.*). El *Rico Auariento*, engañado y robado por la *Ventera* (título). En el polo opuesto, se halla la asociación simbiótica constituida por los tres «mendigantes», el *Ciego*, el *Cojo* y el *Manco*, con nombres convencionales de rústicos revelados por ellos mismos: *Pedro*, *Juan* y *Gil Borrego* (*Milit.*, v.807-8). Sus defectos hacen de ellos figuras tradicionales de chistes o cuentecillos, como lo es el *Sordo*, que en la misma farsa motiva un diálogo disparatado, de tipo folclórico y registrado en Correas (Chevalier, 119-20). En cuanto a la estampa del *Ciego*, guiado por el mozo *Perico*, recitador de coplas y oraciones en el *Molinero*, no solamente ha tenido la fortuna del tratamiento literario del *Lazarillo*, sino que después de llegar hasta las mismas puertas de la sociedad de consumo, siendo el principal transmisor de formas de oralidad literaria, ha conseguido sobrevivir en ella como pregonero de la lotería. Figuras tradicionales femeninas son la *Ventera* (título), ladrona a quien lleva el *Diablo*, cuando no ramera (*Salom.*), y la *Candelera*, vieja, hipócrita y hechicera, en la línea de la *Celestina* (*Hechiz.*). Por último, entran en el inventario de figuras marginales las que son representativas de grupos minoritarios, designadas por los etnónimos del *Moro*, el *Negro*, el *Portugués*. Sobre éste recaen los prejuicios tópicos contra portugueses, considerados «llorones» y «enamoradizos», a través de la alusión a las «saudades» (v.400) y el mote de *Seboso* (v.455), que tiene en la farsa de *David* una de sus primeros testimonios. También en el *Sacamuelas* se ridiculiza al extranjero, aunque

además entra en una visión ridícula de los oficios relacionados con la medicina (Chevalier, 18-40), como sucede con el *Potrero* en el *Matrimonio*.

El Pastor y el Fraile

De la distribución de funciones se sigue que las dos figuras más representativas son el *Pastor* y el *Fraile*, el primero con más de 30 representaciones, incluidas sus metamorfosis, mientras que el *Fraile* se representa en en siete ocasiones. Son personajes complementarios, oponibles como “el ignorante” y “el sabio”, pero coincidentes en algunos rasgos y en la condición contradictoria interna. En efecto, también el *Fraile* es misógino, a pesar de su glosa de los gozos marianos (*Nativ.*); sutil intérprete del sentido figurado de las dos madres en el juicio de *Salomón*, pero engañado por una de ellas; predicador del sacramento de la penitencia, pero pecador engañado por los enemigos del hombre, que lo tratan como a un animal (*Milit.*); cantor de la excelencia del celibato sobre el matrimonio, pero burlador de una moza, aunque finalmente burlado y presunto castrado (*Matrim.*). Se refleja en ello un anticlericalismo tradicional que ha motivado la figuración del fraile bebedor, mujeriego y necio, en *Fray Cucarro* (*Sacram.*, v.425), *Fray Jarro* (*ibid.*, v.432; cf. C.23b: «A propósito», *fray jarro*) y *Fray Mortero* (*Colmen.*, v.199), insultos de pastores contra un *Frayle*. El primero, explica Rosal, deriva de *cocar* ‘beber’, y es ya insulto en las *Coplas del Provincial*, sinónimo de los otros dos, comprobados en la paremiología (I.1987, pár.238-9, 719); al segundo se le supone un referente histórico (E.71. «Cárdenas y el Cardenal, y Chacón y *fray Mortero*, traen la corte al retortero»); y el el tercero es definición de “el fraile bebedor” (C.616b. «El Padre *Frai Mortero*; el Padre Beve Rrezio»). En esas figuras se evoca también la necesidad, como en *Fray Marmarote* (*Sacram.*, v.449), forma sin atestiguar, pero equivalente de la primera y evocadora de términos como *pasmarote*. Al mismo tiempo tienen una lectura erótica, como presumibles designaciones del fraile mujeriego, que es la representación explícita de *Fray Juan*, nombre revelado del fraile intencionalmente encornudador de su criado, al querer tomarse la primicia amorosa de su futura esposa (*Matrimonio*). Es por tanto uno de tantos precursores de *Don Juan* “el burlador”, pues ya es figura del cancionero erótico renacentista (I.1987, pár.237).

Sobre el pastor en el teatro primitivo español y en particular en el de Sánchez de Badajoz existe una bibliografía considerable que F. Cazal (1994) ha utilizado para su reciente estudio sobre la evolución del pastor bobo al gracioso. En el *Pastor* de este autor se constatan una serie de rasgos genéricos heredados del teatro anterior, entre los que habría que incluir la modalidad convencional «sayaguesa», como hace López Morales (172-90). Su polivalencia funcional, comicidad pasiva y activa, ubicuidad dialogística ante el público y ante los otros personajes, revelan en él un carácter primitivo, de modo que este Pastor resulta casi una reminiscencia mítica de la divinidad tutelar de los pastores y rebaños, *Pan*, el dios mitad hombre, mitad macho cabrío, inventor de la flauta. El Pastor no reduce su condición a la manifestación de los instintos ventrales, también es sensible a la música, el canto y el baile. En cierto modo también es mítica la condición proteica y la función demiúrgica del pastor de las farsas, que viene a constituir una figuración escénica del narrador personaje: interlocutor del público, presentador de sí mismo y de asuntos y

otros personajes, actuante, testigo y exégeta. Por ello resultaría demasiado reductora la asimilación de esta figura con la personificación folclórica de *Juan el Tonto*, como podría desprenderse del parentesco que entre una y otra señala Chevalier (125), si no se aclara que se trata de una faceta también reversible en un tonto-listo dentro del mismo registro, como a propósito de las raíces folclóricas de Sancho Panza recuerda Molho (271-2). Sólo esta ambivalencia radical hace compatible la representación del *Pastor* “tonto” con la función de interlocutor capaz de presentar, preguntar y eventualmente explicar las sutilezas de la doctrina cristiana, o bien que unas veces sea víctima y otras verdugo de las bromas contadas o escenificadas.

El carácter polifacético del *Pastor* se manifiesta en los nombres que lleva, aunque rara vez en la designación didascálica. El rasgo dominante de la necedad se vehicula a través de su nombre oculto más frecuente, *Juan* (*Racion.*, *Salut.*, *Sacram.*, *Doct.*), en cuya base remota se rastrea una doble referencia evangélica. Por un lado *Juan Bautista*, el precursor decapitado, en cuya iconografía suele haber un cordero, y por ello motiva el folclórico *Juan Lanás*, arquetipo de “el necio”, “el cornudo”, e inicialmente nombre definitorio de “el pastor” (I. 1987, p.542). Tiene aquí el antecedente de *Iuan Melena*, «vn bovo bellaco» (*Dauid*, *Pastor*, v.444-5). Por otro lado *Juan*, el apóstol amado, y su opuesto *Pedro*, el renegado, generan las imágenes arquetípicas respectivas de “el santo” y “el pecador”: «Si como el pastor hu *Pedro* / le pusiera Dios a *Iuan*» (*Nativ.*, *Pastor*, v.120-1); e incluso llegan a motivar los derivados *juanidad* / *enjuanado* y *empedrado*, alusivos a lo mismo: «Ay *Pedros* con *juanidad*, / pecadores enmendados, / y otros *Iuanes empedrados*, / castos y con vanidad» (*Salut.*, *Pastor*, v.126-9). De *Juan* “el bueno” deriva, pues, la representación proverbial de “el necio”, asumida por el pastor: «Yo soy *Juan*, / y todos los que aquí esán / presumen de muy galanes / y, en fin, al cabo serán / más necios que sendos *Juanes*» (*Nativ*, *Juan*, v.26-30). La fusión de bondad y necedad en la valoración de *Juan* está ampliamente comprobada en el refranero de la época (H.193r°. «Reliquias harán de vuestras haldas, *Juan*»; H.85r°. «Muy *Juan sois*»; E.134. «*Juan* de buen alma»). Esta última expresión ya constituye un nombre definitorio análogo a los folclóricos *Juan Bobo* y *Juan Bobazo* (I.1987, p.543, 1171), integradores de una necedad también comprobada en las farsas con las figuras evocadas de *Bovo Juan* (*Colmen.*, *Fraile*, v.435) y *Juan Enjuanado*, en insultos dirigidos al Pastor: «Mira *Iuan*, *Iuan enjuanado* / no mages necedades» (*Sacram.*, *Pablo*, v.233-4). Obviamente, *Juan* representa “la víctima”, “el perdedor”, “el desesperado”: «Esta higa para *Juan*, / lumbre y agua y sebo y pan. / *Juan*, del agalla os quedáis» (*Racion.*, *Pastor*, v.85-7), en que la última expresión constituye dicho proverbial registrado en el s. XVI (H.166. «Quedóse del agalla como *Juan* de la playa»). Está, por tanto, predestinado a ser “el cornudo”, figuración que no se manifiesta en estas farsas, pero tiene ya raigambre medieval, a juzgar por el testimonio de *La Celestina* (O’K.138a). En la farsa del *Sacramento*, en que dialoga un pastor cómico con un pastor serio, aquél se llama *Juan* y éste *Pablo*, que es un nombre cuya representación activa de “el listo” quizá remonte también a la figura evangélica del apóstol de los gentiles, motivando la rima proverbial *Pablo / diablo* (*Refr. cast.*, I.1987, p.562. «Buen nombre es Pablo, mas dalde al diablo»).

Tiene aquí uno de los testimonios más antiguos: «¡Mi padre! ¿Diré el *diabro*? / Juri a Diez, hermano *Pabro*» (*Sacram.*, Iuan, v. 54-5); «No osaré, juri a *San Pabro*; tienes fación del *diabro*» (*Herrero, Pastor*, v. 50-1).

Figuras domésticas: Él y Ella

La función varia, de relator, informante y metateatral, que suele asumir el personaje ancilar, según Hermenegildo (83), le asigna accesoriamente al *Pastor* la de revelador de nombres, casi onomatúrgico. En la farsa de los *Doctores*, el compañero de ofertorio en el Nacimiento se llama *Pedruelo* (v.317) y los compañeros de baile, *Gil, Juan y Pascual*: «Yo y Gil, Iuan y Pacual / baylamos de dos en dos» (v. 311-2). Los primeros son nombres proverbiales de bailadores rústicos (Santillana, I.1987, p.163. «Entra, Juan, y bailarás, y él rehaz»; N.34 rº. «Desa manera, padre, salga Gil, y baile»); y *Pascual*, que ya tenía representación proverbial en la Edad Media (I.1986, 10) ha llegado a ser nombre de un santo que fue pastor y bailador: *San Pascual Bailón*, religioso franciscano en la segunda mitad del s. xvi. En sus relatos autobiográficos el Pastor revela los secretos de su entorno familiar, dentro de un sistema de relaciones en que suele ser activo pasivo, fanfarrón convertido en víctima, con animales utilizados como instrumentos por sus oponentes. En la *Militar*, su vecino *Crimente engreñado* lleva un nombre que lo predestina a ser “el marido clemente” (v.35, «es medio cornudo»), a causa del motivo inscrito de la *greña* que lo hace equivalente de *Juan Lanas* o *Iuan Melena*; pero la suerte le favorece en contra del Pastor. Éste, en efecto, deseando seducir a la mujer del vecino, acude a una cita amorosa en la cuadra, y termina por darle un beso a la burra. Es cuento tradicional, con versiones literarias en Alemán, Timoneda y Lope de Vega, entre otros (Chevalier, 120-22). En la *Theological* el Pastor revela la aventura asnal de *Pelayo* (v. 352-64), quien engalana a su burra, ésta se lo agradece a coces, y él termina moliéndola a palos. Quizá sea una ilustración de la *paga de Pelayo* a la que ya había aludido Juan de Padilla (O’K.119b. «Siguióle mi triste vivir malicioso, / pero la paga lleve de Pelayo»). Este nombre integra el formante de *pelo* y *pelado* que tal vez determine la imagen proverbial de “el perdedor”, en Sem Tob (O’K.119b. «Con lo que Lope gana / Pelayo empobresçe»), así como “el llorón” y “el desmayado” en los cancioneros musicales (I.1986, 35).

En la misma *Theological* (v.5-176), el Pastor confiesa las riñas conyugales, en las que, de presunto marido dominador y mujeriego, pasa a ser casi castrado, pues su esposa *Mari Menga*, celosa de la vecina *Juana*, se arregla para que el gato le muerda la pija, tomándola por un pez. Es cuento tradicional, comprobado en Timoneda y Correas (Chevalier, 124), y todavía se oye como cruel amenaza infantil. Las dos mujeres tienen nombres de figuras tradicionales, en correspondencia con la función aquí atribuida de bobas maliciosas, *bova maldita* (v.16) y *bova tortolita* (v.9). *Juana* tiene analogía con una figura del cancionero (I.1987, p.957) y sobre todo con la moza lozana y velluda, interlocutora de cardadores en el refranero (H.233vº. «Vente acá, Juana, y carmenarte an la lana»; H.113rº. «—No criarás, Juana, te juro, telarañas en lo tuio»; C.304a. «—Xuana, ¿en lo tuio tienes lana? —Lana i vellozino, mas no para vos, hodido»). Confirma esta representación la de *Juanilla Juana*, figura de cancionero evocada en la *Racional* (v.73-4): «Dame el camisón, *Juanilla*, /

mas dame, ora, *Juana*, la camisa», primera documentación (F.1665). *Mari Menga* es aquí nombre definitorio de “la propia mujer insatisfecha”, respondona, posesiva, desasosegada en la cama, *menguada*, enteca y diabólica (v.59-60. «Anda como bruja hecha / de fación del enemigo»). El doble valor pronominal de *Mari* (de cuyo dim. *Marica* deriva *Maricón* “el afeminado”, que tiene en *Tamar*, v.106, uno de sus primeros testimonios) y *Menga* (> *mengana*), ‘cualquier mujer’, la relación con el diablo (*Mengue* o *Menga*, en designaciones del folclore), y el deseo de dominación inscrito en la etimología de *Menga* o *Minga* (hipocorísticos de *Dominga* / *Domenga*, deriv. del lat. *domina* ‘señora’), están bien documentados en la literatura medieval (I.1986, 27-9, I.1987, p.1233). Pero sobre todo la insatisfacción sexual, aquí sugerida desde el comienzo por la rima proverbial *venga* / *Menga* (v.4-5), se explicita claramente en expresiones proverbiales registradas poco más tarde (C.49b. «Alzá el rrabo, Mengua, pues no ai kien os le tenga»; C.263b. «No halla Menga kosa ke la venga»; C.467b. «Pégamelo, Menga, ke se me despega»; C.296a. «Suspirava Menga por la pinga axena»). La *Mari Menga* de la farsa utiliza el gato para vengarse de aquello que le «mengua», lo que cuelga «por juso el hato» (v.104), es decir la *pinga* o *minga*, motivo inscrito en el nombre de *Menga*, y que será de nuevo operativo para la moza casadera así llamada en el *Matrimonio*. En esta farsa, «para representar en bodas» (WK, p.329), se escenifican las relaciones familiares del estado de casado, algo tan normal en el entorno social, que el *Pastor* y su *Muger* se designan pronominalmente en las acotaciones, *Él* y *Ella*. En consecuencia, *Menga* o *Mengilla* es nombre adecuado para representar la aspiración al matrimonio de cualquier moza casadera, dispuesta a hacer «como madre» (v. 576), nada escrupolosa en cuestión de marido, ya se trate del fraile mujeriego, *Fray Juan*, o de su criado *Martín*. Hija casadera también es *Luzía*, aludida por el Pastor, quien desea para ella «vn marido del Perú» (*Doct.*, v.529), como convendría a su apariencia nominal de *lucida*, aunque proverbialmente era nombre de loca o borracha (Santillana, O’K.172a. «Ajonje, dixo Luzía al odre»). Y, en suma, la imagen misógina que transmite el Pastor corresponde a la representación de la apariencia engañosa, cuya definición se plasma en *Doña Costanza de Canchos*, o *Doña No-sé-qué Petrasco*, “hija del cancho o la piedra”, personificación de la pretensión nobiliaria del rústico: «¿Veis la carita de galga, / ella vos presumirá, / noramala, de hidalga. / Ya lo sé / que estas tales, a la he, / toman unos nombres anchos / porque no sepan quién hue / doña Costanza de Canchos / [...] y aon ellos se huelgan dello / porque toman presunción / de contar: / “Yo tengo una en tal lugar, / doña No-sé-qué Petrasco”, / y ella, a todo reventar, / es una flaca de casco» (*Nativ.*, *Juan*, v.1576-94).

El tejido de relaciones familiares y domésticas del Pastor se delimita con nombres ordinarios, y en forma hipocorística. Los criados se llaman *Antón*, *Juan*, *Martín*, *Perico* y, probablemente *Andresico*, que parece personificar a ‘la persona sin importancia’: «Como quien diz Andresico» (*Nativ.*, *Juan*, v.743). *Antón* es criado de una de las ramerías, quien lo llama unas veces *Antonillo* o *Antonazo*, aunque también aparece travestido en moza con el nombre de *Mencia*, y tan necio que piensa que este disfraz le hará perder la virilidad. Todo ello sucede en la farsa de *Salomón*, de quien es antítesis en el refranero (H.86. «Muy poco tiene Antón delo de

Salomón»). *Juan*, antiguo sacristán, es necio malicioso, misógino y malmetedor (*Nativ.*). *Martín* es bobo aprovechado y con suerte, intencionalmente encornudado por el *Fraile*, termina siendo dotado por éste (*Matrim.*). Lleva un nombre proverbial de rústico necio, presentado en asociación simbiótica con su asno (Santillana, O'K.156b. «O dentro o fuera, Martín sin asno»), y homónimo de otra probable figura proverbial, *Martín de Orozco*, de quien se distancia el Fraile: «Yo no soy Martín de Orozco. / Martín. Sois fray Iuan, bien os conozco» (*Matrim.*, v.697-8). Personifica, pues, a 'el hombre sin estima, ignorado', con una rima que afecta al segundo elemento nominal, *Orozco / no conozco / desconozco*, desde la Edad Media a través de la variante *Horrosto* (*Seniloquium*, O'K.89a. «Amigo de Horrosto, si te vi non te conosco»). *Perico* es guía de ciego (*Molin.*, v. 289), conforme a con la representación tradicional de *Perico* "el mozo" (N.92r°. «¡Pajes, mozos! Y era Perico solo»).

FIGURAS VULGARIZADAS

En la *Recopilación* se perfila una inmensa serie de figuras cuyo anclaje principal es la Biblia, la Hagiografía y, en menor medida, otros registros histórico-literarios. Tales figuras, ya desde la Edad Media, generaban una representación arquetípica bien definida, al ser sometidas al doble proceso de familiarización y distanciamiento, que accesoriamente les confería ribetes de comicidad. Dada la función pedagógica del teatro de Sánchez de Badajoz, la faceta cómica está menos marcada que en la literatura realista de la época, en lo que atañe a la figuración bíblica (I.1984, I.1990).

Figuras bíblicas

En la perspectiva moralizadora, *Adán y Eva*, los progenitores bíblicos de la humanidad (*Tirante y La Celestina*, I.1990, 92. *Hijos de Adán y Eva*), se evocan como introductores del pecado y la muerte en el mundo, e incluso se escenifica la tentación de *Adán*, seducido por los vicios capitales (*Dança*). El papel de cada miembro de la primera pareja se inscribe así en una visión misógina, con *Adán*, "el hombre", engañado por *Eva*, "la mujer", como modelo determinante de otras parejas bíblicas, cuyo eco llega hasta el cancionero popular y el refranero (I.1990, 92-3). La figura de *Cáin*, primer descendiente y primer homicida, ilustra la perversión original de la humanidad. Ya considerado como prototipo de "el envidioso" en los *Proverbios* de Santillana (I.1990, 93), se alude en la *Muerte* (v.299) como fundador de ciudades, epónimo de otros hombres constructores y manipuladores de metales, a la manera de *Tubal Cáin*, padre de los herreros (*Herrero*, v.75), todos ellos sospechosos para los pueblos ganaderos y para los cortesanos cantores de la bucólica ideal. En esta línea aparecen, escenificadas o meramente evocadas, las imágenes de los patriarcas y sus parejas femeninas. Por su atuendo y otros atributos concretan una imagen de "la vejez" que, en sentido alegórico, se aplica a "la ley vieja" o *Sinagoga*, cuya fundación se asigna al mismo *Adán* (*Yglesia*, v.3). Sin embargo, para la mayoría cristiana, la figura más representativa del judaísmo era *Moisés*, sobre cuya representación básica de "el

legislador” se estaban asentando una serie de dichos proverbiales de carácter antijudaico (I.1990, 96). Estos dos personajes forman parte, en efecto, de un coro invisible para el espectador, compuesto por patriarcas y profetas en el *Juego de cañas*. En él se oyen también las voces de *Noé* y *Abrahán*, en prefiguraciones mesiánicas. El patriarca del diluvio, en la línea de los emprendedores descendientes de Caín, está asociado al conocido motivo del arca, pero sin los tintes cómicos que, a causa de su descubrimiento de la vinificación y de los efectos del vino, hacen de *Noé* una de las figuras proverbiales de “el borracho” (I.1990, 96). También es conforme al relato bíblico la escenificación de *Abraham* (*Gén.12-22*), en la farsa de este título, como padre de los creyentes, obediente al mandato divino de sacrificar a su hijo *Ysaac*, habido de su vieja esposa *Sarra* en su propia vejez, que es el motivo básico de la imagen de “la vejez” vehiculada por la pareja en la fraseología y el refranero (I.1990, 91, 98).

Algunos de los héroes más representativos de Israel, *Sansón*, *David* y *Salomón*, siempre ofrecidos en una perspectiva mesiánica y eucarística, también presentan rasgos comunes en su figuración con la registrada en el refranero y la literatura popular. Se trata de motivos conocidos, empezando por la misógina constatación de que los tres cayeron de su grandeza a causa de mujeres, como *Adán* engañados o seducidos por ellas: «Que por mugeres cayeron / *Adán*, David y *Sansón* / y el gran sabio *Salomón*» (*Juego*, Pastor, v.459-61). Sin embargo en Sánchez de Badajoz no se insiste en la faceta folclórica de *Sansón*, cuya fuerza descomunal recuerda la de los gigantes de cuentos populares (I.1990, 81-2). No muy sesudo, pero sí capaz de proponer y resolver enigmas, este juez de Israel es un remoto precursor del gobernador Sancho Panza (*Quijote*, 2^a, 45). Por su fuerza, condición enamoradiza y muerte heroica, ya era figura proverbializada en el Renacimiento, según se confirma desde Santillana (I.1990, 97). *David*, cegado por el amor de *Betsabé* (*II Sam* 11-12), ofrece el motivo básico de “el adúltero criminal”, que se recuerda en la *Militar*, ya registrado en Juan Ruiz, transmitido por el folclore y aludido en las *cartas de Urías* (I.1990, 93, 98). Pero también responde al arquetipo de “el pequeño valiente” que se desarrolla en la farsa de *David*, pastorcillo vencedor de *Goliat* (*I Sam*.17-18), “el gigante” proverbializado en la época medieval (I.1990, 94). Por el oficio y la honda que utiliza, con este pequeño héroe se identifica fácilmente el Pastor, que lo trata de *Dauidito*, *Dauidico* o *Dauidazo* (v.278, v. 369), y está en la línea de una serie de héroes análogos en los cuentos del folclore. En la farsa del rey *Salomón*, se ilustra con el famoso episodio de las dos madres (*I Rey*.3) la atribución por antonomasia de “el sabio” con que es proverbialmente conocido el personaje en la literatura medieval y el refranero (E.213). El folclore ha prolongado esta imagen asociando a Salomón con los conocimientos esotéricos y las empresas de carácter mágico: *nudo de Salomón*, “nudo gordiano”, en Delicado; *sello de Salomón*, “planta”; los *tres consejos del rey Salomón*, en un cuento popular; e incluso se invierte la figuración, al hacerle autor de dichos infundados, disparatados o perogrullescos (I.1990, 97).

La valoración negativa de las mujeres bíblicas, aparte las aludidas, no solamente alcanza a la casi blasfema esposa de *Job* (título), “el paciente” (I.1990, 94-5), las incestuosas hijas de *Lot* (*Milit.*, v.486), o la tapada *Tamar* (título), sino a la misma

santa Susaña (*Dan.* 13), “la casta” (I.1990, 98), a la que, por su ociosidad, se considera responsable de la tentación de los viejos libidinosos (*Susaña*, v.329-32). La mujer aparece así como un aliado de los enemigos del hombre, los demonios, espíritus malos opuestos a los ángeles. Éstos tienen por jefe a *san Miguel* (*Ysaac*, v. 202), figura señera en la fraseología y el folclore (I.1987, p.597-9), mientras el capitán de los malos se llama *Satán* (*Dança*, c.185) y más frecuentemente *Satanás*, forma preferida en el Nuevo Testamento (DNPB, s.v.Satán) y en el refranero (I.1990, 98). Pero más precisamente, el abanderado de los vicios, que se opone a *Cristo* y las virtudes, se llama *Lucifer* (*Juego*, v.340) como en el refranero (I.1990, 95). Pero esta designación no sería un nombre propio en la Biblia, sino el resultado de la interpretación patrística de una referencia al rey de Babilonia en *Is.*14, XII (Migliorini, 110. *Quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris?*). De manera episódica, junto a los misteriosos *Baralitón*, *Dario* y *Fapesmo*, se invoca en la *Hechicera* (v. 290-3) a *Asmodeo*, diablo de la lujuria matador de siete maridos de Sara, la futura esposa de Tobías (*Tob.*3).

Las figuras del Antiguo Testamento introducidas en escena sirven de soporte al mensaje alegórico, mesiánico o eucarístico. En esta tesitura, la figura principal es *Cristo*, que se contrapone a *Adán*, como *María* se contrapone a la primera mujer, tentadora, según sugería la tradición mariana con la inversión simbólica del nombre de *Eva* en *Ave* (I.1990, 76). Ambas figuras manifiestan su multiplicidad de facetas a través de una tupida polionomía; pero en escena solamente se representa con cierto detalle el episodio de la pérdida y hallazgo de Jesús en el templo (*Lc.*2), escenificado en los *Doctores*, donde se representa la Sagrada Familia al completo: *Jesús*, *María* y *Iosepe*, cuyos nombres son de uso frecuente en exclamaciones de todo tipo, incluida la misma *Recopilación*. La presencia escénica de Cristo se limita, pues, a la función mesiánica, programada explícitamente en el valor etimológico de *Jesús* y *Manuel*, tomado en su fuente: «Parirás al Salvador / y *Iesús* lo llamarás» (*Salut.*, Ángel, v.49-50); «Ya Dios con nos es *Manuel*» (*Yglesia*, v.109); «Pues que se hizo *Manuel* / que emos todos de yr con él» (*Salut.*, Pastor, v.29-30). Como juez se representa a Cristo, donador de tres coronas a *Santa Bárbara*, en la farsa de este título. Tampoco son muchos los otros personajes evangélicos puestos en escena o simplemente aludidos: *Magdalena*, *San Pedro*, *la Samaritana*. La primera, confundida con *María*, se contrapone a *Marta*, como símbolos respectivos de la vida contemplativa y de la vida activa en la perfección cristiana, como *Lía* y *Raquel* en el A.T.: «La una y la otra es buena, / veis aquí *Lía* y *Rachel*; / contemplar es dulce miel, / obrar es ganar con pena; / son la *Marta* y *Madalena*: / *Marta* gana trabajada, / la hermana goza sentada, / ambas tienen gloriaplena» (*Colmenero*, Fraile, v.305-12). Era una figuración simbólica que, basada en la interpretación de un pasaje evangélico (*Lc.*10.38-42) y ya comprobada en Don Juan Manuel (*Estados*, XLV), halla amplio eco en la literatura religiosa del siglo XVI (*Santa Teresa*) y motiva algunos dichos proverbiales (*Horozco*), mientras, por otro lado, los nombres de *Marta* y *María* constituían la base de una serie de enunciados y representaciones contradictorias (I.1987, índice, s.v.*Magdalena*, *María*, *Marta*). No menos fortuna popular ha tenido el nombre y la figura de *San Pedro*, que es el personaje principal de una farsa a la que da título. Desarrolla una leyenda muy extendida (I.1987,

pár.522), motivada en un pasaje evangélico alusivo al modo que sugiere Jesucristo a San Pedro para satisfacer el tributo al César (*Mt.* 17.24-27), con la captura de un pez en cuyas entrañas hallará la moneda que le permita efectuarlo. Accesoriamente, pues, el relato funciona con carácter etimológico, para explicar la designación del pez llamado *gallopedro* o *pez de San Pedro* (Alvar, 188-9).

Figuras del santoral

Los hagiónimos, reconocibles en el texto por el antenombre de *san(t)* o *santo*, ofrecen una doble posibilidad de soporte referencial, unas veces con un referente histórico o al menos hagiográfico claramente perceptible, otras veces con un referente de santidad ficticia, en busca de un efecto cómico relacionable con la mascarada verbal que preside la formación de «los santos del panteón burlesco» (I.1982). En el primer caso los santos ofrecen la materia dramática, bien por escenificación de pasajes bíblicos del Antiguo Testamento (*Job*, *Santa Susaña*) o desarrollo de algún motivo del Nuevo Testamento (*San Pedro*), o simplemente por instrumentalización pedagógica de alguna función asumida por el personaje en los textos bíblicos, como el apóstol *San Pablo*, convertido en exégeta de los nombres de Cristo y los símbolos eucarísticos en la farsa de *Moysén*. La única farsa totalmente inspirada en la hagiografía es la de *Santa Bárbara*, protectora de aquellos que tenían oficios expuestos a los riesgos del fuego, el rayo o la pólvora, que ha tenido gran fortuna en la literatura de cordel (Caro, 132) y todavía se invoca contra las tormentas, según el refranero dicho (Montoto, I, 114. «No se acuerda de Santa Bárbara hasta que truena»).

Generalmente los hagiónimos saturan las farsas con referencias esporádicas, en escasas alusiones y numerosas llamadas incidentales en el texto: invocaciones, bendiciones, maldiciones, juramentos. Los santos traídos a cuento suelen ser aquellos a quienes la religiosidad popular asignaba una función específica de protectores de la salud o la hacienda familiar, el patronazgo de oficios o localidades enteras, o simplemente porque su fiesta constituyera un hito en el calendario agrícola y ganadero. Tal era el caso de la de *San Martín* (11 nov.), relacionada con la matanza de los cerdos, que ya se había convertido en referencia proverbial, registrada en Santillana, el *Seniloquium* y los *Refranes glosados* (I.1987, pár.611) y aquí confirmada: «Que a ricos también verná / su San Martín como a mí» (*Salomón*, Pastor, v.59-60). A veces las invocaciones de los santos podrían tener efecto de encantación, como sucede con el pregón de un Ciego que enumera litánicamente una serie de oraciones muy conocidas, y cuyas figuras reaparecen en la literatura de cordel (PP, 202-4, notas; I.1982, 20): «¿Los salmos penitenciales / si mandáis rezar, christianos [...] / la oración de la emparedada / y los versos gregorianos; / las angustias, la Pasión, / las almas del purgatorio, / la oración de *San Gregorio*, / la santa Resurrección; / la muy devota oración, / la *beata Caterina* / y la christiana doctrina / la misa y su devoción; la vida de *Sant Ilario*, / comida de *San Antón*, / la oración de Sant León, / la devoción del rosario, / la vida de San Macario / trobada [...] / los gozos, el ánima *Christe*?» (*Moliner*, v.250-70).

En boca de los rústicos, invocaciones y juramentos con nombres de santos, en alternancia con los eufemismos del nombre de *Dios*, vienen a sustituir los

argumentos de autoridad. La carencia de un razonamiento coherente se compensa con estos refuerzos de fe ciega, como paradójicamente sucede con las blasfemias en el habla vulgar, para asentar aquiescencias o rechazos. Por ello los juramentos son rasgo identificador de cristianos viejos, y así lo confirma el comportamiento de un *Moro*, que apenas bautizado empieza jurar: «Crixitano, xura a San Xuan» (*Yglesia*, v.216). La búsqueda de efectos cómicos en la presentación de estos abusos verbales está presente en la *Recopilación*, pero no llega a constituir una burla abierta de formas de piedad popular teñidas de superstición, como se produce en los erasmistas de la época. Quizá porque, como recuerda Díez Borque siguiendo a Bataillon (DB, 40), el erasmismo del autor no fuera muy profundo. También porque, siendo probablemente los lugareños y las hermandades quienes costeaban las fiestas a las que se destinaban a veces las representaciones, no era muy oportuno burlarse de sus objetos de devoción. Sin embargo, la misma necesidad de deformar los nombres de *Dios*, *Cristo* o los santos, para no caer en la irreverencia, los hacía entrar en la mascarada verbal. Pues las formas resultantes de los diversos metaplasmos quedaban expuestas a la espiral de la etimología jocosa, basada en la paronimia, que se unía a las connotaciones extravagantes que ya tenían unas figuras hagiográficas de difícil identificación histórica: *San Bartolo*, *San Hedro / Pedro* (< *Fedro*), evocador de *buheras*, *San Helices / Félix*, en rima proverbial con *narices*, *San Herando / Herrando / Fernando* (< *herrar*), *Sant Ilario / Hilario* (< lat. *ilare* 'reír' / *hilar* 'id.' y 'joder'), *San Pego*, quizá por *San Pedro*, *San Pelayo* (< *pelo*), *San Polo / Paulo* o *Pablo* (< *pollo*, *Apolo*). Por esta vía varios nombres de santos quedan asociados con símbolos fálicos (I.1987, p.610), o se igualan con otras formas de difícil identificación, como *San Dornés*, o meros resultados de aféresis, elipsis u otros fenómenos: *Santo Prito* (< ¿*Santo Espíritu*?), *San Verdadero* (< ¿*Santo Dios Verdadero*?), *Santiás* o *Santías* (< ¿*San Matías*?), *Santa Ñora* (< *Santa Señora*). Finalmente la dificultad de distinguir santos verdaderos y ficticios se resuelve verbalmente, mediante un santo pronominal, aunque inverosímil, apto para llenar cualquier vacío referencial: *San Quillotrel*, *San Quillotrijo* o *Santo Quillotrijo el Viejo*, derivados «sayagueses» de *quillotro*, *aquell otro* (DCECH, s.v. quillotro).

Figuras del registro histórico-literario

El contenido doctrinal de las farsas deja escaso margen para los referentes de origen literario, histórico o mítico. Las figuras evocadas o escenificadas subrayan los contrastes entre la ortodoxia y la herejía, el cristianismo y la infidelidad. Así se entiende la alusión a la derrota de *Lutero* y sus partidarios, en el diálogo jocoso entre el Pastor y el Fraile con el Sordo (*Militar*, v.1458-525). Apoyándose en un artículo de A. Redondo, M. Á. Pérez Priego (27) considera estas alusiones a la derrota luterana en Mulbergh resultado de una «imagen popular», constituida a partir de vagas noticias transmitidas por extranjeros y viajeros regresados de los Países Bajos y Alemania. Se trataría de uno de los primeros eslabones en una proverbialización de *Lutero*, arquetipo de "el hereje", objeto de burlas en la literatura germanesca de Quevedo e identificado como una encarnación del *Anticristo* en Covarrubias (I.1987, p.600 y 798). Las alusiones a *Mahoma* (*Nativ.*, v.568; *Hechizera*, v.91; *Yglesia*, v.156, v.169, v.186, v.217) dan por ampliamente asentada la

representación proverbial del personaje. Para los cristianos, *Mahoma* era la figura emblemática del enemigo secular, ya en *Mío Cid* opuesto a Santiago (I, v. 731, ed. Muntaner, 145. «Los moros llaman —¡Maformat!—, e los cristianos, —Santi Yagüe—»). En el Renacimiento la imagen de *Mahoma* “el falso profeta” había cristalizado en expresiones proverbiales, cuya quintaesencia eran los *milagros de Mahoma*, auténticas perogrulladas atribuidas y registradas en Garay y otros paremiólogos (I.1987, p.692). También se habían convertido en marcas discriminatorias algunas prohibiciones coránicas, y en particular la del tocino, aspecto que refleja bien la discusión del *Pastor* y el *Moro* acerca de la preferencia de éste por la Iglesia o la Sinagoga: «Past. Yo, buen pernil de toçino. / Moro. Nunca tal mandar Mahoma [...] / Past. [...] Por tu vida, ¿quál querrás / destas dos, moro bragante? / Moro. Ambax a dox quere más. / Past. Y an querráslas por detrás / tanto como por delante. / Moro. Pan branco trax no xer xoma; / delante, trax, todo ex vna. / Past. ¡O, reniego de Sodoma, / mal huego queme a Mahoma! [...] / Moro, ¿quieste her christiano?, / y dexarte an beuer vino» (*Yglesia*, v. 155-75). Aquí se alude también a la acusación de sodomía, con una rima *Mahoma / Sodoma*, repetida más adelante (*Yglesia*, v. 217-20), que llegó a ser proverbial, pues en el español argótico por *ley de Mahoma* se entiende “la sodomía” (Martín, s.v. *Mahoma*. «Según la ley de Mahoma, tan maricón es el que da como el que toma»). Otro resultado de la imagen inicial es el uso progenérico de *Mahoma* “el moro” (C.486b. «Preguntar por Mahoma en Granada»), del que es derivación moderna *Mojamé “id.”* (Villarín).

Una figura musulmana es *Muça*, héroe del registro épico-legendario, citado con *Fierabrás* (*Dauid*, v.477, v.343) y *Roldán* (*Ventera*, v.125). Se trata de tres arquetipos de valentía en su origen, pero ya con la imagen rebajada de “el fanfarrón”. En efecto, *Muza* era figura señera en el romancero tradicional, pero su representación de “el moro valiente” derivaba hacia la representación de “el bravucón”, decididor de enrevesadas amenazas, pues ya aparece en el *Cancionero de burlas* aplicado al poeta Antón de Montoro (I.1987, p.696. «Trobar razones de Muça»). Algo similar sucede con *Roldán*, que había entrado en el refranero con su aureola épica (E.210. «Ha hecho más que Roldán por su espada»; C.623b. «Es vn Zid. Es vn Roldán»), pero el mismo fonetismo y la asonancia favorecían la asociación de *Roldán* con *hablar*, actividad propia de “el fanfarrón”, contra la que previenen los *Refranes glosados* (O’K.124b. «Habla Roldán, y habla por su mal»). No mucha más credibilidad tendría *Fierabrás*, gigante legendario en novelas caballerescas del ciclo de Carlomagno y con gran fortuna en la literatura de cordel. Su fama estaba relacionada con el famoso *bálsamo de Fierabrás*, cuya receta trató de recordar Don Quijote, con tan desastrosos resultados (*Quijote*, 1^a, 10, 17, 39), al tiempo que Sancho Panza, por su parte, acabó de borrar la aureola épica del héroe, con su etimología en *feo Blas* para el nombre, tan alejada del fr. *fier-à-bras*, pero semejante a la que Góngora evoca en una de sus letrillas (I.1987, p.827. «Para Bras no es menester / lo que para Fierabrás»). La actitud iconoclasta de Sánchez de Badajoz frente a las figuras del registro épico-novelesco alcanza al tratamiento de los romances, en una especie de ensalada constituida por: «[...] muchos principios de romances antiguos (juntados) en copla; el qual (autor) los aplicó a la sarna» (WK,

545-8). Por dicha composición desfilan algunos personajes histórico-legendarios que, por memorización de estos u otros romances, o bien por atribución de hechos o dichos tradicionalmente conocidos, habían adquirido o estaban consolidando su estatuto de figurillas vulgarizadas: *Borbón* “el impío” (C. 516a), por alusión al ataque de Roma (1527), *Dardín de Ardeña*, *Nerón* “el cruel” (I.1987, p.305), *el rey Sancho*, supuesto referente de un refrán registrado en la Edad Media (O’K.71a-b. «Al buen callar llaman Sancho»).

CONCLUSIÓN

La construcción de los personajes en las farsas de Sánchez de Badajoz es poco elaborada. Sus imágenes casi estereotipadas están muy próximas a la figuración tradicional, cuyo patrimonio se hereda y enriquece en la *Recopilación*. Aquí se documenta por primera vez *Juana* o *Juanilla*, figurilla de cancionero, y probablemente *Seboso*, mote de portugués. Si bien las didascalias no siempre son explícitas, los nombres asignados a las figuras escénicas o narrativas son marcas de rusticidad que se inscriben en una convención teatral y se registran también en el refranero. Se crean algunas variantes nominales definitivas de “el pastor”, *Gil Borrego*, *Juan Melena*, así como de “la vanidad nobiliaria del campesino”, *Doña Costanza de Canchos* o *Doña No-sé-qué Petrasco*, y se atestiguan las personificaciones de “el fraile aseglarado”, necio, bebedor y mujeriego, con la aportación de la variante *Fray Marmarote*. En el dominio de las figuras vulgarizadas, la burla distanciadora afecta a los referentes histórico-literarios, para marcar contrastes religiosos, sobre todo con la rima *Mahoma / Sodoma*, pero en lo tocante a las figuras bíblicas, la actitud iconoclasta es menos marcada, sin duda porque sería poco acorde con la intención doctrinal. Ello no impide la reutilización y proliferación del santoral burlesco, sobre todo bajo la modalidad de los juramentos, pues la irreverencia verbal resultaba tolerable en el marco de la fiesta y, en cierto modo, esta faceta cómica de la rusticidad realizaba por contraste el sentido sublime de la doctrina religiosa.

Bibliografía

N.B. Con el fin de no multiplicar las notas, las referencias bibliográficas se ofrecen en forma abreviada dentro del texto, entre paréntesis.

Acad. = SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego. *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554). Reproducción en facsímile por la Academia Española, 1929.

ALVAR, M. «Ictionimia y geografía lingüística». En *RFE*, 53, 1970, pp. 155-224.

BARTHES, R. *S/Z*. Paris, Ed. du Seuil, 1970.

BOBES NAVES, M^a. del C. *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid-Madrid, Aceña y Avispa, 1987.

Cantar de Mio Cid. Éd. de A. Muntaner. Barcelona, Crítica, 1993.

CARO, J. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Rev. Occidente, 1969.

- CAZAL, F. «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz». En *Criticón*, 60, 1994, pp. 7-18.
- CHEVALIER, M. *Tipos cómicos y folklore*. Madrid, EDI-6, 1982.
- C = CORREAS, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Ed. de L. Combet. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967.
- COSERIU, E. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, 1967.
- DB = SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. *Farsas*. Ed. de J. M. Díez Borque. Madrid, Cátedra, 1978.
- DCECH = COROMINAS, J., PASCUAL, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980-1991.
- DNPB = ODELAIN, O., SEGUINEAU. *Dictionnaire des noms propres de la Bible*. Paris, Ed. du Cerf, Ed. Desclée de Brouwer, 1978.
- E = ESPINOSA, F. de. *Refranero* (1527-1547). Ed. de E. S. O'Kane. Madrid, Impr. Aguirre, 1968.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966.
- F = FRENK, M. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid, Castalia, 1987.
- GREIMAS, A. J., COURTÈS, J. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
- HERMENEGILDO, A. «Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina». En *Criticón*, 60, 1994, pp. 77-92.
- H. = HOROZCO, S. de. *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España*. B.N. Madrid: ms. 1849.
- I.1981 = IGLESIAS OVEJERO, Á. «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado». En *BRAE*, 61, 1981, pp. 297-347.
- I.1982 = Id. «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore». En *Criticón*, 20, 1982, pp. 5-83.
- I.1984 = Id. «Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto». En *Criticón*, 28, 1984, pp. 7-95.
- I.1986 = Id. «Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares». En *Criticón*, 35, 1986, pp. 5-98.
- I.1987 = Id. *Onomastique: motivation et typification du nom propre (proverbial et populaire) en espagnol*. (Thèse ès Lettres, Paris IV, 1987). Lille, Thèse, 1988.
- I.1990 = Id. «La motivation biblique dans les noms proverbiaux espagnols: personnages de l'Ancien Testament». En LE BOULICAUT, Y. (ed.), *Onomastique biblique*. Angers, Université Catholique de l'Ouest, 1990, pp. 73-101.
- LÓPEZ MORALES, H. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Alcalá, 1968.
- LOTMAN, J. M., USPENSKIJ, B. A. «Mito, nombre, cultura». En *Semiótica de la cultura*. Trad. N. Méndez. Madrid, Cátedra, 1979.
- MARTIN, J. *Diccionario de expresiones malsonantes del español*. Madrid, Istmo, 2ª, 1979.
- MASSON, A., *L'allégorie*. Paris, P.U.F., 1974.
- MIGLIORINI, B. *Dal nome proprio al nome comune* (1927). Ristampa fotostatica. Firenze, Olschki, 1968.
- MOLHO, M. *Cervantes: Raíces folclóricas*. Madrid, Gredos, 1976.
- MOLINO, J., «Le nom propre dans la langue». En *Langages*, 66, 1982, pp. 5-20.
- MONTOTO, L. *Personas, personajes y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*. Sevilla, Gironés, 1921.
- N = NÚÑEZ, H. *Refranes o proverbios en romance* (1555). Lérida, L. Menescal, 1621.

- O'K = O'KANE, E. S. *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*. Madrid, Aguirre, 1959.
- Refranes castellanos* (s. XVI). Madrid, Bibl. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: ms. R. M. 3868.
- SALOMON, N. *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.
- PP = SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. *Farsas*. Ed. de M. Á. Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 1985.
- VILLARÍN, J. *Diccionario de argot*, Madrid, Nova, 1979.
- WK = SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554). Ed. F. Weber de Kurlat. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.

*

IGLESIAS OVEJERO, Ángel. «Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas en la *Recopilación* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz». En *Criticón* (Toulouse), 66-67, 1996, pp. 57-74.

Resumen. A partir de un análisis semiolingüístico del componente onomástico en el conjunto de las piezas dramáticas de la *Recopilación*, este artículo trata de aclarar algunos aspectos que en ellas se manifiestan: primera documentación de algunas figurillas, indicios de rusticidad, de discriminación o de jocosidad, en los nombres.

Résumé. À partir d'une analyse sémio-linguistique de l'élément onomastique tel qu'il apparaît dans l'ensemble des œuvres dramatiques contenues dans la *Recopilación*, sont mis en valeur quelques aspects particuliers: première apparition de certaines figures traditionnelles; présence, dans certains noms de personnages, de signes connotant la rusticité, la discrimination ou la dimension burlesque.

Summary. After a semio-linguistic analysis of the onomastics of all the dramatic works contained in the *Recopilación*, this essay tries to bring to light some of their characteristic features: first occurrence of certain stock figures, and the presence in proper names of marks of rusticity, discrimination and burlesque.

Palabras clave. Diego Sánchez de Badajoz. Onomástica. Figurillas.