

LOS NOMBRES PARLANTES COMO INSTRUMENTO DE COMICIDAD EN *LA VENGANZA DE DON MENDO*

MÓNICA M^a MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

La venganza de don Mendo, obra señera de Muñoz Seca, está salpicada de nombres propios que para ser entendidos en su justa función semiótica han de ser razonados etimológicamente y además interpretados, tarea que debe acompañar a una lectura consciente del texto y hacerse de forma sistemática, ya que en ellos radica una de las fuentes fundamentales de comicidad de este autor. Este principio de método, ligado al de la conveniencia de distinguir una *ratio* o justificación de la etimología de cada uno nos parece esencial para nuestro propósito, hasta ahora no abordado de manera monográfica por la crítica.

ABSTRACT

La venganza de don Mendo, Muñoz Seca's *chef d'oeuvre*, is sprinkled with proper names which have to be examined etymologically and then interpreted in order to better understand their precise semiotic function. This task must be done exhaustively and systematically, because they are one of the principal sources of humour in this author. Since this question has not been studied monographically, it is essential that we develop a method that will provide rationes or etymological justifications for the proper names found in the text.

1. LA VENGANZA DE DON MENDO Y EL ASTRACÁN. HILARANTE PARODIA DE DRAMAS NEORROMÁNTICOS

La venganza de don Mendo, obra señera de Muñoz Seca, pese a presentarse como caricatura de tragedia, lo es más bien de los dramas neorrománticos en su conjunto¹, género víctima de los embates del furor parodístico que, suscitado en la segunda mitad del siglo XIX, se hallaba todavía en pleno vigor en el primer tercio del XX. Y es que, aunque inserto en el marco del modernismo y contemporáneo al autor, y a pesar de su constante presencia en carteleras, el teatro poético, debido a la verbosidad, vacuidad e intrascendencia en las que a menudo incurría, se hizo sumamente vulnerable al ataque de quienes pretendían arremeter y acabar con los valores trasnochados que sustentaban estas piezas. La obra de Muñoz Seca, en esta línea y valiéndose de multitud de recursos paródicos², imita unas formas de expresión previas, pero reinventando simultáneamente un modelo serio en lo tocante a los contenidos. Así, aunque conserva la estructura y características principales de muchos dramas históricos, el afán paródico desvirtúa el dramatismo consustancial a las situaciones tratadas mediante un ingenioso juego dramático en el que se incorporan convenientemente caricaturizadas muchas de las convenciones, elementos y recursos característicos del drama histórico. García Pavón apunta cómo

Muñoz Seca, a ciegas, mezclándolo todo, sin finura, a pesar de su carácter, temperamento y cultura nada revolucionarios, pega el primer puntapié a los viejos esquemas del teatro cómico español y comienza, ni más ni menos, el teatro del absurdo. El teatro de lo inverosímil. El teatro del disparate. El astracán (1966, 89)³.

Al ingenioso gaditano, en efecto, se le asociará pronto a este género cómico menor que sólo pretende hacer reír, llevando el convencionalismo de frente y dejándolo descarnado ante el público. Acción, situaciones y personajes pasan a depender del chiste, habitualmente basado en el retruécano, y de las deformaciones cómicas del lenguaje⁴, alcanzando la onomástica, de la que aquí nos ocupamos, una sobresaliente fuerza descriptiva.

2. “*NOMINA PERSONARUM HABERE DEBENT RATIONEM ET ETYMOLOGIAM*”. LA ONOMÁSTICA, LA COMEDIA Y EL ASTRACÁN

Ya la tradición cómica clásica dio en la Antigüedad excelentes ejemplos de cómo los nombres propios podían ser congruentes o irónicos con el comportamiento de los personajes que los llevaban. Llenos de ellos están las obras de Aristófanes y la comedia posterior –Menandro, Plauto y Terencio–, e incluso puede atestiguar desde una época relativamente temprana la existencia de una tradición de crítica literaria que requería de las obras cómicas la selección y uso de nombres significativos. En este sentido es célebre el pasaje en que el comentarista Donato, refiriéndose al dramaturgo Terencio, expone:

Nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam, etenim absurdum est comicum cum apte argumenta confingat, vel nomen personae incongruum dare, vel officium quod sit a nomine diversum (...) nisi per antiphrasin ioculariter (Donato, *ad Ter. Ad. v.26*)⁵

Aunque no cabe duda de que se trata de un recurso que ha caracterizado a los más variados géneros literarios⁶, son, en efecto, los autores cómicos quienes, recurriendo a los nombres parlantes, han sacado un mejor partido de las posibilidades alusivas de los nombres propios⁷. Nicolás González Ruiz (1966, 41), en concreto, ha recalado la importancia que en el “astracán” tienen el juego de palabras con los nombres o con los apellidos, las dislocaciones del idioma para mantener un diálogo que no se apoya en caracteres y situaciones, pues no atiende a la verosimilitud de aquellos ni de éstas, idea que, aplicada a Rabelais, ha sido también puesta de manifiesto por F. Rigolot:

Tout grand satirique impose la caricature des caractères et des situations à son lecteur en choisissant des appellatifs qui captent l'essence du vice qu'ils veulent stigmatiser. La Muse satirique façonne ses noms de lieux et de personnes selon un système de référence explicite dans l'oeuvre: l'onomastique y est forcément d'abord descriptive. Les Chicanous sont contraints de chercher chicane et les Gastrolâtres ne peuvent qu'adorer leur propre ventre. Une économie d'énergie est ainsi réalisée par le lecteur prédisposé à accepter les déformations du réel par la vraisemblance du nom qui les signale (1977, 88).

Así pues, en Muñoz Seca, como en Rabelais, en Plauto o en tantos otros, el nombre de cada personaje vendría a ser una suerte de *sumario epigramático*⁸, hecho que fue apreciado ya en el estreno de las obras, como denotan los incisivos artículos de crítica teatral debidos a la pluma de Enrique Díez Canedo. El crítico, en efecto, en un texto de 1916 sobre *El verdugo de Sevilla* comenta cómo desde muy pronto el chiste se enseñoreó del diálogo, iniciándose en el nombre que el autor otorgaba al personaje:

No os sorprenderá que la domadora de perros de *El verdugo* se llame Mme. Perrin, que la alimentación de los mismos le cueste bastantes perras, que hagan pasar noches de perros a los huéspedes de la casa en que viven y que a estos se les dé, como premio en cierto concurso, los cuentos de Perrault (1968, 245).

También en *El último bravo*, escrita, como la anterior, en colaboración con Enrique García Álvarez, los nombres son ya, por sí solos, todo un poema:

Con decir que uno se llama Primo, y otro Segundo, y que Primo se hace pasar por... tío, a poca imaginación que ustedes tengan se figurarán lo que de nombres tales puede expresar el fértil ingenio retruSCANESCO de los autores. Hay una Clara destinada a hablar de una yema, y una Claudia que desde el regazo de Júpiter estaba escrito que había de hacer juego con alguna ciruela. Pues ¿y un doctor Manthón que ha estado en Filipinas? ¿Y cómo se puede llamar, sino Ricordi, el director de un sanatorio de amnésicos? Ponedle el apellido Teruel a uno de los personajes y tendréis mucho camino adelantado para soltar la carcajada cuando alguien pregunte: Pero Teruel ¿no está en los Pirineos? La geografía es la providencia de ciertos autores (1968, 248).

Sucede algo parecido en *Lo que Dios dispone*, donde “El señor García León se llama Guerra y es socio de un tal Berganza para que el establecimiento de ambos, sito en la plaza del Dos de Mayo, se pueda llamar «Berganza y Guerra»” (1968, 276); en *El chanchullo*, donde abundan los “chistes con apellidos, en especial con apellidos vascos, como podrá suponerse, y más en especial con el apellido Picatoste, que ostenta la familia ridícula” (1968, 280); e incluso en *El gran ciudadano*, donde hay “chistes de todos calibres: hasta uno en que el autor juega con su propio

nombre de pila, precedido del dignísimo don, a que tiene cabal derecho” (1968, 312).

Aunque Díez Canedo no se refiera a ello con detalle⁹, *La venganza de don Mendo* está también salpicada de nombres propios que para ser entendidos en su justa función semiótica han de ser razonados etimológicamente y además interpretados, tarea que debe acompañar a una lectura consciente del texto y hacerse de forma sistemática. Este principio de método, ligado al de la conveniencia de distinguir una *ratio* o justificación de la etimología de cada uno –como apunta Donato– nos parece esencial para nuestro propósito, hasta ahora no abordado de forma monográfica por la crítica¹⁰. Y es que si hay casos en que puede hallarse una justificación explícita de la etimología que proponemos para el nombre –lo que Matías López López llama *ratio* explícita (1991, 15)–, en otras ocasiones será la consideración del tipo o función del personaje la que nos revele la clave no sólo de los nombres de pila, sino de los sobrenombres, apodos y títulos nobiliarios, pudiendo suceder también, finalmente, que se produzca la confirmación de la etimología propuesta por antífrasis.

3. LOS NOMBRES PROPIOS EN *LA VENGANZA DE DON MENDO*: UNA SELECCIÓN INTENCIONADA AL SERVICIO DE LA COMICIDAD

3.1. Los personajes de la obra

Variopintas comparsas de ejércitos y danzantes. El nombre propio como representativo de una lengua dada y otros casos

En el reparto de la obra figuran galanes, damas, barbas, mesnaderos, dueñas y trovadores, así como unas variopintas comparsas de ejércitos y cortejos en las que ponen la nota exótica las moras y judías de Renato con sus danzas orientales, el confidente Alí-Fafez y el conjuro con el que Azofaifa hace hablar a los difuntos. En muchos de los nombres adjudicados a estos personajes de importancia secundaria, más que a la búsqueda de vínculos de orden trascendente, debemos atender a la sonoridad de un significante que resulta evocador de tipos provinciales o extranjeros, todo ello inserto bajo el signo de una comedia que –recordemos– pretende hacer reír a costa de un exagerado regionalismo¹¹. Un nombre propio, en

Dentro de esta multitudinaria galería podríamos aludir también a don Lope y don Lupo, que sigilosamente entran juntos en escena, y silenciosamente salen de ella de forma simultánea. Se trata de personajes instrumentales de los que se vale Muñoz Seca para poner ingeniosamente de relieve los cuernos de don Pero, y, como personajes instrumentales, poco importa que no se hallen plenamente diferenciados el uno del otro. Constituyen, al modo de Zipi y Zape, una indivisible unidad que, a nivel de onomástica, se refleja en la semejanza fonética de sus nombres y en su parentesco semántico, ya que Lupo es derivación del LUPUM latino 'lobo', y la forma Lope, fonéticamente afín, es equivalente en su significado, como señala Albaigès (1996, 29). Marcial y León, por otra parte, a los que el autor define como *hombres de armas con capuchas rojas* (p. 129), remiten, efectivamente, al mundo de la guerra: Marcial conecta etimológicamente con el nombre latino del dios Marte; y el león es, en fin, símbolo de poderío y fuerza, arquetípicamente representado como el rey de la selva.

3.1.2. Don Mendo y sus metamorfosis onomásticas

Don Mendo, que tal vez por mera coincidencia comparte nombre con el hidalgo de *El alcalde de Zalamea*¹³, es, en sus rasgos esenciales, el héroe romántico, enamorado, valeroso y galante que, a pesar de los engaños y traiciones de Magdalena, por fidelidad a los valores caballerescos, no rompe bajo ningún concepto el juramento hecho a su dama. Su nombre de pila da pie a uno de los mejores y más alabados juegos de palabras que figuran en la obra (IV, 566-567):

Sabed que menda... es don Mendo
y don Mendo... mató a menda.

La comicidad descansa aquí en la ligazón que establece Muñoz Seca entre el nombre de pila del protagonista –Mendo– y el andalucismo *menda* 'yo', una de las aportaciones más sobresalientes de las palabras jergales y gitanas al andaluz, que constituye, por otra parte, un molde excelente para la deformación exagerada y la burla fina, así como un cauce idóneo para dotar a la lengua de un aire de gracejo y de expresividad fluida¹⁴.

Si el nombre es significativo de la identidad del protagonista, es lógico que sea modificado cuando el personaje que lo porta sufre una transformación. Fraenkel, refiriéndose a la obra plautina, formulaba así este principio: “L’idea su cui tale concetto si fonda è questa: ‘Ogni cosa è quel che il suo nome dice e viceversa’. Perciò se uno perde le qualità finora possedute, oppure ne acquista di nuove deve cambiare anche il nome” (citado por Petrone 1988, 44). Nuestra comedia no es ajena a este precepto: don Mendo es el auténtico nombre de pila del protagonista de *La venganza*, pero a medida que transcurre la obra, éste sufrirá una serie de transformaciones onomásticas que pondrán de manifiesto el abandono por parte del caballero de su identidad inicial. Así, al escaparse de la cárcel, animado por el propósito de venganza y el anhelo de justicia, manifestará (II, 632-635):

Yo ya no soy el que era;
he muerto, y el que ha nacido
ni es don Mendo, ni lo ha sido
ni volverlo a ser quisiera.

Y al despedirse Moncada de él llamándole don Mendo, le contestará con estas palabras (II, 659-662):

Despedidme de otra suerte
porque yo no tengo nombre (...)
Decidme sólo: ¡Adiós, hombre!

Aunque el personaje pasa, ciertamente, por un período de ausencia de identidad nominativa que denota su necesidad de permanecer en el anonimato por un tiempo, adoptará en la siguiente escena un nuevo nombre: Renato, provisto en esta ocasión de *ratio* explícita. Moncada, a quien Froilán informa de la existencia de un trovador que porta en el cinto un puñal toledano que lleva su sello en el puño, al inquirir por su aspecto y referirle su interlocutor una imagen que concuerda con la de don Mendo, preguntará (III, 163-164):

MONCADA. ¿Sabéis su nombre?
FROILÁN. Renato.
MONCADA. Le va bien.

FROILÁN. ¿Cómo?
 MONCADA. No; nada.

Al adoptar tal nombre, en efecto, don Mendo quiere indicarnos que ha vuelto a nacer, que es otro; y no recuperará su primitiva identidad hasta la conclusión misma de la obra, en la que se revelará a sí mismo con esas palabras ya citadas que, como broche de plata, ponen, magistralmente, punto y final a la comedia. La inestabilidad del nombre propio, modificable según las acciones del personaje o condiciones de su existencia, multiplica las posibilidades de forjar exitosos juegos de palabras.

3.1.3. Magdalena: estampa de pornografía beata

Magdalena es, en caracterización de Salvador García Castañeda (1986, 33), una mujer “amoral, calculadora y arribista” que, ante la clásica elección entre amante pobre y rico pretendiente impuesto por el padre, opta, sin dudarlo un instante, por el segundo. Experta en fingimientos, sabe jurar en falso, engañar a todos, acusar de mentiroso hasta a su propio progenitor y desmayarse cuando le apetece. Pero su rasgo más sobresaliente es su incontinencia amorosa: se acuesta con don Mendo porque le divierte, con el rey Alfonso para medrar, con otros por devaneo y, enamorada del trovador, lo piropea y acosa. El apasionamiento que sufre por don Mendo cuando éste se ha transformado en Renato, en la medida en que la hace tomar la parte activa en el proceso de seducción, la aleja del ideal romántico, donde, como es sabido, el esquema oposicional se sustenta en la actividad masculina frente a la pasividad femenina (Acosta 1998). Así, en la jornada tercera, Muñoz Seca caricaturizará las escenas de amor convencionales poniendo en boca de Magdalena las palabras de halago propias de un seductor, requiebros que, a medida que se va desarrollando la escena, se alejan del amor puro para acercarse a la esfera del amor carnal. Ésta, en efecto, visiblemente nerviosa, no sabe ya qué ofrecer al trovador (III, 413-417):

Trovador, soy muy hermosa;
 mi piel es pulida rosa
 que goce y perfume da.

Soy volcánica y mimosa,
Tómame y hazme dichosa.

Esta muchacha “como de veinte años, de trenzas rubias” (p. 64)¹⁵ es, pese a lo que su apariencia pudiera sugerir, el reverso de la heroína romántica: una mujer sexual, malvada, coqueta, insensible y voluble. Y es quizá en esta dualidad apariencia-realidad donde debemos buscar la *ratio* –implícita en esta ocasión, en cuanto que derivaría del papel del personaje considerado en abstracto–, del nombre que le otorga Muñoz Seca. María Magdalena, la célebre pecadora arrepentida, fue desde muy pronto románticamente idealizada y mistificada en el mundo del arte y la hagiografía cristiana, que la representó como epítome de sensualidad y espiritualidad, retratándola como una reformada prostituta renacentista de pechos desnudos en estampas que, por paradójico que resulte, podríamos calificar de pornografía beata. Quizá Muñoz Seca tuvo en mente esta dicotomía, sobre todo por cuanto toca al contraste entre la imagen de espiritualidad de la tierna edad de Magdalena y sus trenzas rubias –imagen que don Mendo cree al principio y que plasma en parlamentos de resonancias calderonianas *Ave, rosa, luz, espejo, / rayo, linfa, luna, fuente/ ángel, joya, vida, cielo...* (II, 126-129)–, y el coqueteo despreocupado y la desaforada sensualidad que realmente la definen. Ciertamente que la voluble muchacha, contrariamente al personaje bíblico, muestra escaso arrepentimiento, pero sabemos que el tono marcadamente irónico que constituye el eje dramático de *La venganza*, propicia que sean el sarcasmo y la parodia los recursos principales de la misma, razón por la que, en principio, no debería sorprendernos que se hubiera dado al nombre un tratamiento antifrástico. Desarrollaremos posteriormente esta hipótesis a la luz de la historia de don Lindo García recitada por Renato en colaboración con Azofaifa, Aljalamita, Rezaida, Raquel y Ester, y alusiva, mediante nombres cifrados, a los amores primeros de don Mendo y Magdalena y la posterior traición de ésta. Nuestra heroína comparte, además, con la María Magdalena cristalizada en la lengua –la de “llorar como una magdalena”– su proverbial capacidad para el llanto, que se traduce en la obra por su constante representación del papel de víctima. Su nombre, por sí lo dicho fuera poco, sirve de punto de partida a un ingenioso juego de palabras en el pasaje

donde Azofaifa, atormentada, expresa, sus celos a don Mendo (III, 227-234):

La quieres, la adoras, suspiras por ella,
 La nombras dormido, la buscas despierto.
 Magdalena, dices, al abrir los ojos,
 Magdalena, dices, al rendirte al sueño.
 Y hasta hace unas horas, cuando en la hostería,
 Te desayunabas, pediste al hostero
 En vez de ensaimada, una magdalena
 Y eso fue una daga que horadó mi pecho.

3.1.4. Onomástica e infidelidad conyugal: Marqués de Cabra, Duque de Toro y la cuna de los Manso de Jarama

La homonimia, que permite que a un único significante puedan corresponder significados distintos, es un sencillo juego de palabras que, no obstante, exige un amplio conocimiento de la lengua y una amplia capacidad para relacionar ideas. Se trata de un recurso muy utilizado por nuestro autor cuando se trata de jugar con los nombres y apellidos de los personajes, que emplean desde el principio de la obra apelativos que, llegado el momento, dan pie a una relación chistosa. Las alusiones a la infidelidad conyugal adquieren especial relieve en el terreno de la onomástica. Casi desde el comienzo de la obra, al poner en boca de Nuño que su cuna es la de los Manso de Jarama y preguntar Magdalena si su futuro marido es el duque de Toro, deriva el autor hacia la ridiculización encauzando su riada de ironías sobre el deshonor paterno y matrimonial, porque el rey Alfonso VII gozará de los favores de Magdalena, hija de don Nuño Manso de Jarama, amante de don Mendo, Marqués de Cabra, y esposa de don Pero, Duque de Toro. Muñoz Seca, aficionado a los toros, no se mostró parco en la utilización de chistes sobre los cuernos de los personajes principales, todos ellos amantes y maridos ultrajados. Así, por ejemplo, emplea voces o expresiones del mundo taurino como *apuntillar* (“¡Mirad cómo muere un toro/ por Vos mismo apuntillado!”, IV, 429-430), *embestir* (“Yo en el pellejo de Toro/ embistiera sin reparo”, III, 534-535), *morir con un solo pinchazo en todo lo alto* (“¡¡Muerto!! (...) ¿mas con un solo pincha-

zo?.../ El pinchazo, majestad/ estaba en todo lo alto, IV,434 y 436-438), *noble y castigado* (“Parte el alma ver a un Toro/ tan noble y tan castigado”, III, 538-539), *poner las banderillas en lo alto* (“y luego, esto es peor, ¡ay!, me pusiera/ las cinco banderillas en lo alto”, III, 610-611), *saltar las barreras* (“No hay barreras para mí/ pues si hay barreras las salto”, III 528-529) o *tomar el olivo* (“y sabéis, Moncada, que/ don Pero tomó el Olivo” III,43-44)¹⁶.

Sobresale, quizá, por su transparencia, el título nobiliario que Muñoz Seca ha adjudicado a don Mendo, es decir, Marqués de Cabra, por cuanto que resulta alusivo no sólo a los cuernos que porta el nobilísimo pero pobre don Mendo, sino a su costumbre de escalar la torre de su amada Magdalena, que todas las noches, al cantarle éste trovas al pie de su torreón, le arroja una escala para que la “visite”. Don Mendo, en efecto, escala la torre soberbia como brincadora cabra montesa, realizando un ejercicio gimnástico que doña Ramírez, la dueña de Magdalena, pondrá de relieve cuando en la tercera jornada censure la licenciosa actitud y la liviandad de su pupila (III, 339-343):

(Hoy quien priva es el poeta
de las baladas divinas,
y ayer privaba un *atleta*...
¡Infeliz! Es más coqueta
que las clásicas gallinas).

3.2. La onomástica en la historia de “Lindo García” y su repercusión sobre el conjunto de la obra

Renato, el juglar errabundo, recita al compás de la música y el baile de Azofaifa, Rezaida, Raquel, Ester y Aljalamita, la historia de don Lindo García, que se refiere, en clave a los amores de don Mendo y Magdalena y a la posterior traición de la dama que cual “despreocupada *belle dame sans merci*” (García Castañeda 1986, 33) no vacila en solicitar la muerte del testigo de su deshonra. No resulta difícil reconocer en ella el recuerdo del *Romancero*, cuestión que, pese a su interés, orillaremos para centrarnos en el empleo de la onomástica en ella efectuado, revelador más que por lo que pudiera significar la trova aisladamente, por el sentido que adquiere

al ponerla en relación con el conjunto de la obra. Don Pero, uno de los espectadores, cuando se apercibe de lo que el juglar canta, hace partícipe a don Nuño de su descubrimiento, desvelando la identidad de los personajes que encubrían los nombres cifrados (III, 799-806):

El trovador ha trovado
mi casorio, caballero.
Ella es Sancha, yo don Suero
Y vos el conde menguado.
Y si es cierto ¡vive Dios!
Que desde que me casé
Hice el burro, juro que
Habréis de llorar los dos.

Que don Mendo sea “Lindo” puede explicarse por alusión a las prendas físicas del protagonista, que, pese a vivir sólo para la venganza, despierta siempre el fuego de la pasión en el sexo opuesto – Azofaifa, Berenguela, y, por partida doble, a Magdalena (al principio de la obra, aunque luego, caprichosa y tornadiza, lo desdeñe, y cuando en la jornada tercera, sin reconocerlo, juzga que se trata de un hermoso trovador)¹⁷. Muñoz Seca otorga a don Pero el nombre de Suero para dar pie a un juego de palabras en que el bromear se da, precisamente, a partir del nombre propio, pues se nos dice que doña Sancha casó con éste “porque en aquel suero veía/ un remedio a su ambición” (III, 759-760). Pero lo más significativo es, tal vez, que Magdalena reciba el nombre de Sancha. A nivel superficial podríamos considerar que se trata, en terminología de Pottier, de un nuevo caso de connotación espontánea en que el nombre propio haría alusión a la historia –debido a la extrema frecuencia con que en la Edad Media las niñas recibían en la pila de bautizo este nombre de origen latino pero de cepa típicamente castellana¹⁸–, o a la literatura, donde la realidad tenía un notable reflejo, presentándose casi todas las heroínas de este nombre como modelo y paradigma de sobriedad, ternura, fidelidad y capacidad de sacrificio. Caso de antífrasis, por tanto, y con más razón si consideramos que Sancha se halla etimológicamente relacionado con *SANCTA* `santa`¹⁹, por donde establecemos la conexión con la esfera religiosa y con María Magdalena, la pecadora arrepentida, a la que antes aludimos.

El nombre, pues, no serviría como elemento identificativo sino como máscara tras la que se oculta la auténtica identidad o, más bien, como elemento deformante que proyecta una imagen si no del todo falaz, al menos fragmentaria del personaje. Esta interpretación, que precisa una cierta cultura lingüística por parte del receptor, podría considerarse un tanto forzada, pero para idear tal juego de palabras, bastante semejante, en este sentido, al que da pie el nombre de Renato, no se precisan muy altas humanidades. Muñoz Seca, pese a todo, se formó en el colegio de los Jesuitas, que poseía unos contenidos y una didáctica altamente humanista, en especial lingüística y literaria.

4. CONCLUSIÓN

Afrontamos el análisis de los nombres propios en *La venganza* persuadidos de que en ellos radicaba una de las fuentes de comicidad de este autor y uno de sus rasgos estilísticos más sobresalientes, y concluimos afirmando que su lúdica y disparatada comedia, caracterizada por un ingenio lleno de gracia, inventiva, retorsión expresiva y conceptual y abundante fecundidad, propicia de modo óptimo esta modalidad de juego verbal entre el nombre y la cosa, es decir, entre el nombre que se da a los personajes y la función de estos en la trama. Muñoz Seca, auténtico maestro de la comedia, aplaudido con estrépito por selectos auditorios y denostado también por ciertos sectores de la crítica, despliega multitud de recursos literarios y lingüísticos con la sola intención de suscitar la risa en sus espectadores. Y en este incitar a la risa, ocupa un puesto sobresaliente la comicidad que aporta la utilización de un nombre propio que, lejos de ser arbitrario o inmotivado, capta la esencia del vicio que desea poner de relieve, contribuyendo a subrayar, por el absurdo de los juegos de palabras con los nombres y los apellidos y la dislocación del idioma por ellos propiciada, la esencial voluntad cómica que anima su obra. Y así, paradójicamente, al mostrarnos el revés de los acontecimientos graves y dignificando lo que a primera vista parece risible, nos ayuda a enfrentarnos con la realidad de forma humana, rompiendo, con la risa, las murallas del yo insolidario y aislado de cada ser. Los personajes, sometidos a la acción degradante de la parodia y ridiculizados a través del nombre cuidadosamente

seleccionado que el autor les hace portar, no nos conmueven ni nos emocionan, sino que, por el contrario, con la ruptura constante de los climas sentimentales y trágicos, contribuyen a que la risa sea, como dijo Bergson en su famoso estudio, un “lúdico ejercicio intelectual”.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, L. La desmitificación caricaturesca del ideal femenino. En *La venganza de don Mendo* en Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 121-126.
- ALBAIGÈS, J. M. *Enciclopedia de los nombres propios*. Barcelona: Planeta, 1996.
- CRESPO MATELLÁN, S. *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- CRESPO MATELLÁN, S. Recursos paródicos en *La venganza de don Mendo*. En Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 127-136.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. En torno al astracán en *Castilla*, 1985, 9-10, pp. 23-44.
- DÍEZ CANEDO, E. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. III. *El teatro cómico*. Joaquín Mortiz. México, 1968.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. Muñoz Seca y la parodia del teatro histórico. En Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 19-29.
- GARCÍA PAVÓN, F. Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. En VV.AA.: *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 83-104.
- GARCÍA YEBRA, V. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos (edición trilingüe), 1974.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil (1982), 1962.
- GOLOPENTIA ERETESCY, S. Grammaire de la parodie. *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée*, 1969, VI, pp. 167-181.
- GÓMEZ YEBRA, A. A. Elementos humorísticos en algunas comedias de Pedro Muñoz Seca en Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 177-184.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela. En VV.AA.: *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, pp. 31-44.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. Ambiente portuense en tiempos de Muñoz Seca. En Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 91-95.
- HERNANDO CUADRADO, L. A. Lenguaje y humor en *La venganza de don Mendo*. En Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 137-143.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Parody*, New York and London: Methuen, 1985.
- ÍNIGUEZ BARRENA, F. *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- KATSOURIS, A. Word-play in Greek Drama, *Hellenica*, 1975, 28, pp. 409-414.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, L' estudi general de Lleida, 1991.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. Los nombres parlantes de la *Batracomiomaquia*. En *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, 1994, Vol. I, pp. 167-172.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, J. R. Onomástica plautina (I). *Durius*, 1977, 5, pp. 317-338.
- MCCARTNEY, E. S. Puns and Plays on Proper Names. *The Classical Journal*, 1918-19, 14, pp. 343-358.
- MOYA JIMÉNEZ, V. *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MUÑOZ SECA, P. *La venganza de don Mendo*. Madrid: Cátedra (edición de S. García Castañeda), 1986.
- NASH, W. *The Language of Humour*. New York: Longman, 1985.
- PASCUAL, P. El honor calderoniano en *La venganza de don Mendo*. En Cantos Casenave, M. & Romero Ferrer, A. (Eds.): *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 145-150.
- PÉREZ ROMERO, C. Y BUENO, L. Funciones del nombre en la configuración de personajes: un estudio comparativo en la literatura contemporánea de expresión española e inglesa (I). *Exemplaria*, 1997, 1, pp. 137-156.
- PETRONE, G. Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio). *Materiali e Discussioni*, 1988, 20-21, pp. 33-70.
- POTTIER, B. *Lingüística general*. Madrid: Gredos, 1976.
- RIGOLOT, F. *Poétique et onomastique*, Droz, Genève, 1977.
- SANTOYO, J. C. Translatable and Untranslatable Comedy: the Case of English and Spanish en *Estudios humanísticos-Filología*, 1987, 9, pp. 11-18
- VALVERDE RODAO, V. Lo que son tragedias o la parodia dramática de 1830 a 1850. *Teatro romantico spagnolo, Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bologna*, 1984, 4, pp. 135-161.

NOTAS

- 1 Crespo Matellán (1979, 99) se refiere, no obstante, a la relación de nuestra pieza con ciertas obras de Echegaray (*En el puño de la espada*, *La muerte en los labios...*), de Villaespesa (*La leona de Castilla*), y de Marquina (*Las hijas del Cid*); y García Castañeda (1998, 23) señala los ecos de muchas situaciones conocidas, sobre todo del teatro romántico.
- 2 Caso extremo de influencia e interpenetración entre textos, la parodia entra plenamente en el campo de la intertextualidad, donde se define como un género complejo que transforma irónicamente un texto anterior para llevar a cabo una imitación burlesca. Según los últimos estudios sobre la ironía como modo discursivo, que parten de la llamada Escuela de Constanza y de los principales representantes de su “teoría de la recepción” (R. Jauss y W. Iser) la intención principal del ironista no es la transmisión de determinada información sino de cierta actitud evaluativa añadida a la misma, de manera que su discurso ambiguo deja abiertas multitud de asociaciones interpretativas en manos del receptor, que puede o no construir el sentido irónico de lo presentado. Para que este propósito tenga éxito, será necesario que los espectadores estén familiarizados con el texto parodiado y que lo reconozcan a través de la degradación experimentada en la versión paródica, porque si es cierto que cualquier elemento puede ser objeto de la parodia, no es menos verdadero que el lector o espectador ha de tener una competencia literaria que le permita una adecuada descodificación de los textos paródicos, ya que, en caso contrario, éstos serían recibidos e interpretados como cualquier otro texto no paródico. Con esta deformación, que expone tópicos, ridiculiza exageraciones y desmitifica el texto parodiado, pueden pretenderse, según los casos, fines lúdicos o de censura. Además de las referencias puntuales en el trabajo de Genette (1962) son ya clásicos, en el ámbito de los estudios parodísticos, los trabajos de Golopentia Eretescy (1969) y de Hutcheon (1985). Especialmente interesantes por lo que respecta a la parodia de “period styles” son las páginas de Nash, (1985, 92-94). Podría citarse también una serie de estudios relacionados con la parodia teatral española, como el ya referido trabajo de Crespo Matellán (1979), centrado de modo casi exclusivo en la comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza y, por tanto, bastante parcial; el excelente libro de Íñiguez Barrera (1995), dedicado, esencialmente, a las parodias españolas escritas entre 1868 y 1914, o el artículo de Valverde Rodao (1984), artículo sobre la parodia dramática entre los años 1830 y 1850 que no hemos tenido oportunidad de consultar. No obstante, existe bibliografía específica incluso sobre el asunto que nos ocupa. Para una aplicación del concepto de parodia a *La venganza de don Mendo* y un amplio estudio de cómo la obra conserva el decorado, la estructura y las características principales de muchos dramas históricos, pero desvirtuado el dramatismo consustancial a las mismas por el afán paródico, cfr. García Castañeda (1998). Una visión general

- sobre el componente paródico de la obra, junto al meramente cómico o humorístico, puede verse en Crespo Matellán (1998).
- 3 El teatro de Muñoz Seca, pese a su carácter rupturista, no puede considerarse, como afirma García Pavón en estas líneas, teatro del absurdo. Más adelante específica, dicho sea en disculpa del crítico, que Muñoz Seca fue un absurdista caprichoso y esporádico, pues empleó tan sólo el absurdo inorgánico, aislado, sorpresivo e incidental: “Muñoz Seca de pronto nos mete un cinco más cinco igual a once, pero no sabe continuar la operación irracional, se le fatiga la atención y vuelve al seis más seis igual a doce y seis más siete igual a trece, como está mandado” (1966, 91). Sobre el astracán, cfr. de la Fuente Ballesteros (1985), que, entre otras cosas, ha puesto de manifiesto cómo el padre de esta criatura escénica no fue Muñoz Seca, sino García Álvarez, verdad que el gaditano confesó honradamente.
 - 4 Una exhaustiva exposición sobre el estilo y la técnica en el discurso cómico puede consultarse en Nash (1985). Imprescindible resulta también referirse al completo estudio llevado a cabo por Hernando Cuadrado (1998), que sostiene la tesis de que el lenguaje es empleado por Pedro Muñoz Seca simplemente como instrumento para suscitar la risa en el espectador y no con el fin de reflejar la sociedad ni de castigar amablemente sus costumbres. Santoyo, por otra parte, insiste en la imposibilidad de traducir una comedia donde el signo lingüístico es empleado de modo deliberado y motivado, con una relevante función intratextual que nada tiene ya que ver con la arbitrariedad (1987).
 - 5 “Los nombres de los personajes, por lo menos en las comedias, deben tener una razón y una etimología; en efecto, es absurdo que el cómico, cuando configura los argumentos adecuadamente, o dé un nombre incongruente al personaje, o una actividad que sea distinta del nombre (...) a no ser humorísticamente por antífrasis” (La traducción es mía).
 - 6 Como ejemplo de nombres parlantes sin intención cómica puede aludirse, por ejemplo, a los de la tradición religiosa, sobre todo a los veterotestamentarios, donde el poder mágico del nombre, que se explica por la identificación del mismo con la cosa que designa, es signo de la alianza de *nomen* y *numen*. Este recurso, abundantísimo en la literatura grecolatina —cfr. McCartney, E.S. (1918-19), que ofrece una certera clasificación de al menos trescientos treinta juegos de palabras referidos a nombres propios esencialmente griegos y romanos—, será abundantemente explotado por las literaturas modernas desde su nacimiento hasta la contemporaneidad (Pérez Romero y Bueno, 1997). Existen, no obstante, como señala Petrone (1988, 35-36) diferencias significativas entre la literatura clásica y las modernas: “Mentre il nome proprio della letteratura romanzesca dei tempi più vicini a noi risente fortemente dell’obbligo realistico della verosimiglianza (...) la pratica letteraria dell’antichità si preoccupava meno del `mimetismo` del nome proprio e della sua ammissibilità, ma, in ottemperanza ad altre regole meno indistinte

e più sottile che non la sola legge del verosimile, motivava il nome proprio riempiendolo di significati. Nello stesso tempo le capacità espressive di questo non si legavano soltanto a suggestioni indeterminate, quali possono sorgere dalla sensazione fonica e dalle associazioni che può favorire, quanto ad elementi lucidamente razionali”

- 7 Cfr. a este respecto los estudios generales de Martín Fernández (1977) y López López (1991), ambos sobre onomástica plautina, o el de López López (1994), referido a la controvertida *Batracomiomaquia*. Por otra parte, como ha hecho Katsouris (1975), debe destacarse que los nombres parlantes ocupan un papel preponderante no sólo en la comedia, sino también en la tragedia. En efecto, aunque Aristóteles señalaba en un famoso pasaje de la poética que “[los comediógrafos] después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares. Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente” (traducción de García Yebra, 1974, 159), los poetas trágicos hicieron también uso, aunque con distintos fines, de nombres propios motivados. Podríamos afirmar junto con Petrone que “il tragediografo e il commediografo (e il romanziere) compiono lo stesso percorso ma in senso inverso, poiché il primo decifra un’ analogia tra il suono e il senso di un nome, e ne svela un significato nascosto, l’altro, dovendo creare qualcosa che s’ accordi con i significati che ha in mente, cerca nel repertorio onomastico che ha a disposizione o nei possibili neologismi che il sistema linguistico gli consente quanto corrisponda alle sue intenzioni. L’ uno decodifica, l’ altro codifica ma sempre all’ interno di un rapporto di motivazione” (1988, 38-39)
- 8 La expresión, acuñada por D.Russell para referirse a Rabelais, ha sido retomada por Rigolot (1977, 88) y aplicada a Plauto por López López (1991, 13).
- 9 Se limita a señalar, sin ejemplos, la presencia de “nombres y apellidos sugeridores” (1968, 249) entre otros recursos característicos del astracán.
- 10 De forma parcial sí ha sido tratado o aludido, entre otros, por Hernando Cuadrado (1998, 139), Crespo Matellán (1998, 130), Gómez Yebra (1998, 180) y García Castañeda en su prólogo a Muñoz Seca (1986, 38).
- 11 García Castañeda habla acertadamente de “costumbrismo desorbitado” (1998, 28) aduciendo, por ejemplo, que la marquesa de Tarrasa se expresa en dudoso catalán y con forzado acento – “¡Qué preciós, Mare de Deu/ No vi duncel más hermós/Ni en Sitges ni en Palamós,/Ni en San Feliú... ni en Manlléu” (IV, 329-332); o que, diseminadas por las páginas de la obra, se hallen palabras en “latín” – “¡Turpiter atrum, fraterno!” (II, 536) – en italiano y en francés – “¡Cuántas veces he dicho centeallante:/¡córcholi!, que es un taco italiano,/ en lugar del venablo castellano”(III, 569-571); “Vamos, noble duque, “¡Allón!” (IV, 196-197)- además de un conjuro pronunciado por Azofaifa en un galimatías que pretende ser árabe: “¡¡Alcalajá, salujó!!... ¡¡Belimajé, talají!!” (IV, 519-520).

- 12 Todas las citas de la obra se toman de la edición de Salvador García Castañeda en Muñoz Seca (1986).
- 13 *A razones meramente anecdóticas o subconscientes lo atribuye Pascual* (1998: 148).
- 14 Precisamente, tomando como base el presupuesto de que el escenario geográfico en que nace y se educa un artista es decisivo en la creación de su obra, sostiene Hernández Guerrero (1998) que la peculiaridad del paisaje portuense y la singularidad de su clima determinaron en Muñoz Seca un tipo diferente de humor y una manera de hacer gracia y de expresarse con salero.
- 15 Que tales prendas físicas se corresponden con la mujer tierna queda recogido en uno de los más célebres poemas románticos: la rima XI de Bécquer. Describiendo tres tipos de mujer –de la más ardiente a la más etérea–, el poeta, en el segundo de los escalones representa a una joven que dice: “(...) Mi frente es pálida, mis trenzas de oro / puedo brindarte dichas sin fin;/ yo de ternura guardo un tesoro/ ¿ A mí me llamas? (...)”, descripción que, si no en lo moral, al menos en lo físico se corresponde con los caracteres que Muñoz Seca atribuye a Magdalena.
- 16 Alusiones recopiladas por Hernando Cuadrado (1998, 139-140). Sobre la intraducibilidad de estos nombres, cfr. las declaraciones de J. C. Santoyo. “The family names of the three main male characters, Cabra, Toro and Manso (that is, Goat, Bull and Bellwether) interweave a dense fabric of criss-crossed references both to bullfighting and to the horns sported by the many cuckolds in the play (...) [They] have no chances at all of surviving in translation and being shared by other cultures” (1987, 17). Sin que ello implique negar la universalidad del humor, debe admitirse que en nada hay mayor idiosincrasia que en el humor y la comedia, en el sentido de que ambos dependen y reflejan el corazón mismo de una cultura determinada. Muchos chistes, y no sólo los basados en el juego de palabras, son intraducibles o, si pueden traducirse, pierden su picante, su gracia y su vivacidad. Como en la mayoría de las herramientas lingüísticas de las que Muñoz Seca hace depender su humor el significante está marcado por características fonológicas, morfosintácticas y funcionales, efectuar una traducción resulta tarea muy difícil, si no imposible. Sugerencias generales para una adecuada traducción de los nombres propios pueden verse en Moya Jiménez (2000).
- 17 Se da la circunstancia de que incluso los hombres reconocen su belleza. Cuando Moncada pregunta a Froilán si puede describir al trovador, éste dice: “Puedo, que su faz grabada/ quedó en mis ojos al vello/ al pie de Navacerrada./ Tiene la color oscura,/ tiene la su voz velada,/ la su cabeza es pequeña/ y algo braquicefalada./Tiene rubios los cabellos,/ tiene la barba afeitada,/ breve el naso, noble el belfo,/ la su frente despejada,/ y una mirada tan dulce,/ tan triste, tan apenada,/ que hay que preguntalle al velle,/¿qué tienes en la mirada?” (III, 148-162).
- 18 Cada generación tiene su sistema de nombres de persona, aquellos en los que siente reflejados su espíritu y sus aspiraciones. Aunque se hace difícil conseguir

estadísticas y listados de las épocas más primitivas, puede afirmarse que en la Baja Edad Media el arraigo era efectivo, y que el pueblo imponía este nombre por simple familiaridad o por devoción. Los primeros listados de que disponemos arrancan del siglo XIV, y corresponden a unas relaciones de comerciantes en la Ciudad Condal. A partir de los datos que en ellos se recogen sabemos que en el año 1363, el 3,4% de las mujeres se llamaban Sancha. (Albaigès 1996, 124-125).

- 19 Se trataría, si esta hipótesis fuera cierta, de lo que Walter Nash llamó “etymological pun”, que podríamos traducir, aproximadamente, por “chiste etimológico”. De este tipo de bromas, opacas para quien carezca de conocimientos etimológicos, nos dice: “There is a scholarly kind of punning that pleases itself at any attentive observer, with sly reflections on the etymology of words (...) As a social footnote, it may be remarked that etymological puns are often coldly, even angrily received, being regarded as pretentious and undemocratic” (Nash 1985, 144).