

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

APUNTES SOBRE LA ONOMÁSTICA DE LA *CÁRCEL DE AMOR*

Olga T. Impey
Indiana University

El potencial semántico de los antropónimos ficticios fascinó a los grandes escritores desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Para Gracián el nombre propio, por sus múltiples significados que descubren «la esencia del ser», es como una «hidra bocal» (ed. 1962, discurso XXXI, tomo II, p. 37). Como signo lingüístico, el nombre literario ficticio nunca es arbitrario, ya que nace de un complejo proceso de remotivación semántica, en el cual entran en juego la polisemia y las asociaciones intra- e inter-textuales (Rigolot, 1977, pp. 12-13: «rapports intra-signe... rapports inter-signes»). En ciertas épocas, en el Renacimiento y el Barroco, por ejemplo, este proceso de remotivación es sumamente intenso: las obras de un Fray Luis de León, Cervantes y Quevedo brindan un campo sumamente fértil para la exploración onomástica. Abundante fruto darían también, de ser estudiadas, las agudezas nominales de los poetas cancioneriles. Para ilustrar la extremada habilidad de éstos de sugerir el nombre de la amada, a pesar del hermetismo impuesto por la convención del secreto amatorio, es suficiente recordar unas selecciones incluidas en la *Agudeza y arte de ingenio* (Gracián, tomo II, pp. 36-52) y la *invención* de Juan de Mendoza, dilucidada por Ian Macpherson (1989, p. 98).

De un ingenio parecido en inventar nombres con valor significativo, «mágico-psicológico», dan muestra los autores de obras sentimentales en prosa, según notó, hace décadas, María Rosa Lida de Malkiel (1954, pp. 23-24; 1962, p. 437). No obstante, como apunta Vicenta Blay Manzanera, la onomástica relacionada con la novela sentimental se ha estudiado poco hasta ahora¹. Apenas se pueden rastrear algunos breves

¹ En el estudio «Etimología y retórica del nombre propio en la ficción sentimental española de los siglos XV y XVI» (de próxima publicación), cuyo texto V. Blay Manzanera puso amablemente a mi disposición, se clasifican los antropónimos de las obras sentimentales de acuerdo con su origen y valor.

comentarios en un puñado de estudios (Lida de Malkiel, 1954; 1977 p. 113 n. 15; Yakov Malkiel, 1977, pp. 10-11; Peter Russel, 1991, p. 96; David Hook, 1993, p. 81).

Los nombres de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro se vinculan con la tradición onomástica de los textos artúricos (Alan Deyermond, 1986, pp. 81-82). Los estudios de Erich von Richthofen (1981, pp. 110-117) y Claude Allaire (1988, pp. 10-25) profundizaron la exploración de algunos antropónimos de esta obra. Von Richthofen, apuntando unos posibles antecedentes petrarquistas y ovidianos en la *Cárcel*, remontó el nombre de Laureola al de Laura y al laurel en que se transforma la casta Dafne (*Metamorphoses*, I, 452-567). Considerando que la *Cárcel* es una remotivación cristiana y caballeresca de la fábula ovidiana, Allaire estableció una serie de paralelos, entre los cuales inscribió varias asociaciones onomásticas (Laureola relacionándose con el laurel, Leriano con Apolo)². Estos estudios meritorios abren camino, pero no agotan las múltiples posibilidades interpretativas de los signos onomásticos en la *Cárcel de amor*.

Un análisis atento de los antropónimos en esta obra lleva a una mejor comprensión de la esencia de los personajes, de sus características morales y sociales, del papel que desempeñan y del destino que los espera o, en pocas palabras, del mundo en que se mueven, porque, «s'avancer peu à peu dans les significations du nom... c'est s'initier au monde, c'est apprendre à déchiffrer ses essences: les signes du monde (de l'amour, de la mondanité) sont faits des mêmes étapes que ses noms» (Roland Barthes, 1972, pp.132-33). En los nombres de los protagonistas de la *Cárcel* se manifiesta el mismo potencial que el crítico francés atribuyó al signo onomástico proustiano, a saber, de esencializar, citar y explorar (1972, p. 124). Así, gracias a su relación con el laurel, el nombre de Laureola esencializa no sólo la castidad de Dafne, sino también unas propiedades características de la planta real: Laureola, quien rechaza repetidamente el amor de Leriano, es a la vez portadora de veneno y de fama; es, en última instancia, la corona de laurel del amador (Allaire, 1988, pp. 10, 17). Tal vez, la transparencia misma del nombre, su evidente asociación con el laurel, deslumbró a Allaire, ocultándole una vía interpretativa no menos interesante, que conduce al oro. Laureola es la *aureola*, o sea el nombre deriva del diminutivo de *áurea* precedido por el artículo definido. *Áurea* significa «cosa de oro... o que tiene alguna relación con el oro» (*Diccionario de Autoridades*, tomo I, p.486b), «ex auro», «auro continente» (*Thesaurus Linguae Latinae*, tomo I, p. 1488). Al mismo tiempo, por extensión, la *aureola* es «diadema, esfera, círculo», o sea «corona»³. No es fortuito que la primera imagen de Laureola se represente visualmente en la *Cárcel* rodeada de una aureola de rayos, cuyo doble sentido (de la Virgen y Venus) estudió Sharrer (1994, p. 995). Por el cruce semántico con la acepción «corona de laurel» de *laureola* se refuerza la densidad significativa del nombre. Por consiguiente, mediante una agudeza nominal y una

² No todos estos paralelos son persuasivos. Hay una diferencia esencial entre Dafne y Laureola con respecto a la metamorfosis, ya que la princesa no padece una transformación real, definitiva. Al contrario, a diferencia de Apolo, es Leriano el que sufre, por su muerte, una transformación esencial.

³ La aureola es «la diadema, esfera o círculo de luz que se pone, o con que se pintan las imágenes de los justos... [es] aquella corona... que se da en el cielo a los vírgenes», *Diccionario de Autoridades*, tomo I, p. 487a).

metonimia, uno puede ver en Laureola la corona de su reino. El signo onomástico, *signum regni*, es en este caso-como en el de Oriana, cuyo nombre se relaciona en *Amadís de Gaula* con el oro y con la *translatio regni* -perfectamente justificado⁴. Onomaturgo sutil, Diego de San Pedro, condensa en él la esencia de ser político y social de Laureola, heredera del reino de Macedonia (*Cárcel*, p. 135-36).

Si la conexión del nombre con el laurel trae a la memoria el modelo de la castidad, su asociación con una corona de oro impone un modelo regio de conducta, que Laureola conoce muy bien, según lo indican sus propias palabras: «esto [a saber, la piedad que la mujer debe tener de sí mismas] todas las mujeres deven así tener, en muy más manera las de real nacimiento, en las cuales ponen los ojos todas las gentes, que antes se vee en ella[s] la pequeña manzilla que en las baxas la grand fealtad» (*Cárcel*, 103). Como princesa, Laureola es la corona regia; como mujer virtuosa podría ser, por el matrimonio, la «corona del varón», «corona viro suo» (Rodríguez del Padrón, *Triunfo de las donas*, 1884, p.120; *Liber Proverbium* 12.4). Es muy significativo que a diferencia de la Fiammetta de Boccaccio y de la Melibea de Fernando de Rojas, Laureola quiera guardar ambas coronas; es también significativo que Leriano las codicie⁵.

En el nombre de Leriano, a diferencia del de Laureola, se vislumbran indicios de una condición moral y social inferior, condición que explica por qué codicia el poder que espera alcanzar mediante el amor que profesa sinceramente a la regia doncella⁶. Por esto, la asociación que Allaire traza entre Leriano y Apolo nos despista. Para demostrarla, el crítico francés deriva acertadamente el nombre del protagonista de la *Cárcel* de un adjetivo latino de *leriae(-orum)*, pero, traducéndolo «con túnica de oro», exagera su interpretación, ya que concluye que nada hay más adecuado para «évoquer le brillant Phebus» (p. 10). Otra asociación temática y onomástica inter-signa (mucho más plausible) propone Alan Deyermond, quien traza en la *Cárcel* varios motivos y nombres de resonancias artúricas: en los nombres de Laureola y Leriano se reflejan, parcialmente, los de Laurette au Blanc Chief o Laurette de Brebaz de *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc y de Leriador, caballero de la *Estoire de Merlin* vulgata (1986, p. 81; Parrilla, 1995, p. 9)

Al mismo tiempo, es posible que San Pedro, ingenioso poeta cancioneril y retórico probado, haya entrecruzado en el nombre de Leriano otros hilos semánticos. Como Proust, quien descubre sucesivamente en el signo onomástico siete u ocho figuras diferentes (Barthes, 1972, p. 126, n. 2)-¡asombrosa coincidencia con la «hidra bocal» de Gracián!-el lector descifra en los intersticios del nombre de Leriano significados nuevos. A uno de ellos se llega por el análisis de su composición: si a *leria* se le añade el sufijo *-iano* o *-ano* (lat. *-ianus/anus*), sufijo que indica una procedencia étnica (Meyer

⁴ La onomástica de los libros de caballerías cuenta con un substancial artículo de M. del Carmen Marín Pina (1990, pp. 165-75), que no me ha sido posible consultar.

⁵ La caída de una corona de flores prefigura la pérdida de la corona de virtud de Fiammetta: «uno fiore della mia corona preso dalla cortina del letto mio o forse da celestiale mano da me non veduta, quella, de capo trattami, cadde in terra; ma io, non curante alle occulte cose dagli' iddii dimostrate... sopra el capo la mi riposo» (ed. Segre, 1980, p. 951). Melibea reprocha a Calisto: «¿cómo has quisido que pierda el nombre y corona de virgen por tan poco deleyte?» (ed. Severin, 1987, p. 286).

Lübke, 1917, p. 57), *Leriano* significa «del lugar o de la casa de Leria». Si el nombre de Leriano resulta de Valeriano, por aféresis, tiene otro significado: el de un valer truncado. Si uno parte, en cambio, de la voz latina *leria*, Leriano es el que lleva «ornamenta tunicarum aurea» (*Thesaurus Linguae Latinae*, tomo VII, p. 1182), es decir *solamente* unos ornamentos dorados en la túnica, y no una «túnica de oro» (Allaigre, 1988, p. 10).

Siguiendo la pista de la filiación francesa indicada por A. Deyermond y conociendo la propensión por la agudeza nominal y el juego de palabras de los escritores cuatrocentistas, uno podría originar el nombre de Leriano en la voz del antiguo francés *ere*, precedida por el artículo definido y seguida del sufijo *-iano*. Vocablo polisémico, *l'ere* significa «airain» («bronce»), «l'hierre» (hiedra) o terreno yermo (Godefroy, tomo III, p. 326a, IV 540b). Todas estas acepciones aluden a la obsesiva inclinación erótica del amador⁷. *L'ere* «hiedra» (planta cuyas raíces adventicias se agarran fuertemente al terreno o a las plantas vecinas, ahogándolas con su follaje) evoca la asfixiante pasión amorosa de Leriano. *L'ere* «airain» se relaciona con lo erótico también, ya que el cobre que entra en la composición del bronce es el metal de Venus (Cirlot, 1962, p. 198).

Además, por las acepciones de *l'ere* y *leria* se insinúa la pertenencia social del protagonista. Si el nombre de Laureola evoca al oro y al laurel, metal y planta nobles, el de Leriano se asocia tan sólo con unos adornos dorados, o con la hiedra y el bronce, planta y metal humildes⁸. El nombre de Laureola refleja su posición superior, moral y social, mientras que el de Leriano apunta hacia una condición más baja: no es hijo de reyes sino de duques; más precisamente, en el tiempo del relato, es sólo hijo de la duquesa Coleria, ya que su padre Guersio había muerto (*Cárcel*, p. 88). Por esto, como huérfano, Leriano no goza en el reino de un estado privilegiado: el rey, padre de Laureola, le quita injustamente la honra adquirida en el duelo, favoreciendo, en cambio, a Persio, su rival. A pesar de ello, Leriano se empeña en conseguir el amor de Laureola (o la laureola del amor) y, mediante él, la corona más concreta de la monarquía, que, como príncipe consorte, llevaría. A veces no procede con la diplomacia debida: sus palabras y conducta delatan, como puntualiza Weissberger (1992, p. 311), unos intereses que enturbian su retrato de amador cortés perfecto pintado por el Auctor y por Bruce Wardropper (1953, p. 172). Quizás por las razones que Ruiz Casanova (1993, pp. 28, 34-43) presenta en su interesante estudio, Leriano no plantea nunca de manera abierta la cuestión del matrimonio. Alude, en cambio, a sus ventajas materiales en la oncena razón de su defensa de las mujeres, pronunciada antes de morir: «nos hazen honrrados; con ellas se alcançan grandes casamientos con muchas haciendas y rentas, y porque alguno podría responderme que la honrra está en la virtud y no en la riqueza, digo que tan bien causan lo uno como lo otro; pónennos presunciones tan virtuosas que sacamos dellas las grandes honrras y alabaças que deseamos» (*Cárcel*, p. 163).

⁶ La «cultura afectiva», tan característica para el siglo XV (Parrilla: 1995, p. xlvi), a la cual Leriano pertenece y que tanto lo influye en su sentir y actuar, no está en contradicción con el deseo de ascenso social.

⁷ Según W. F. Nicolaisen, «names identify without a shadow of a doubt, are gates to a character's knowable personality and bind that personality with isolating precision» (1980, p. 259).

La secreta aspiración social-política del amador se refleja, además, en dos imágenes emblemáticas que se dan al comienzo de la obra, en la alegoría de la cárcel de amor. La figura del águila que está en el chapitel de la torre (p. 85) es, según Leriano, su pensamiento (p. 90), tal vez su elevado pensamiento de amor. Siendo archisabido, empero, que en la heráldica el águila es el más común emblema regio ¿no representa ella aquí su aspiración política? La otra imagen ambigua, que apunta hacia la misma aspiración, es «la corona de unas puntas de hierro» (p. 86) que Leriano lleva en la alegoría inicial, corona que funciona a la vez como señal de la amada, como proyección metonímica de la aspiración del amador y como símbolo de su valor en la guerra (el hierro se asocia, simbólicamente, con Marte) y en el sufrimiento erótico. Leriano la interpreta sólo como «corona de martirio» de amor (*Cárcel*, p. 91): viviendo el amador, ésta sería signo de su perfección espiritual, según lo da a entender el Auctor: «más te conviene bevir para que sufras que morir para que no penes... gran corona es para ti que se diga que toviste esfuerço para sufrirlo» (*Cárcel*, p. 105). Pero el amador prefiere morir. Wardropper asocia la corona de puntas de hierro con la del martirio de Jesús y, basándose en otros detalles de la muerte de Leriano, ve en él una figura cristológica (1953, p. 176), opinión que K. Whinnom no comparte (1981, p. 23).

La muerte voluntaria, por inanición, acto de rebeldía e impaciencia, o mejor dicho suicidio por huelga de hambre, poco tiene que ver con el sacrificio de Jesús por amor a la humanidad. Por esto, «la corona de puntas de hierro» funciona aquí como parodia de la «corona de spinis» de Jesucristo (Mateo 27. 29) y como simulacro de la corona regia a la cual Leriano aspira. El fragmento de la frase bíblica, con el cual el Auctor concluye la historia amorosa de Leriano, «y así quedó su muerte en testimonio de su fe» (*Cárcel*, p. 176), forma parte del mismo intento paródico. La frase entera es «esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae» (*Apocalipsis de San Juan*, 2. 10). Leriano es fiel hasta la muerte, pero no a Laureola sino a su pasión erótica (Whinnom, 1971, p. 29)⁹. La omisión de la parte final, «dabo tibi coronam vitae», de la frase no debe despistarnos. Tras su muerte, Leriano recibe una corona de vida literaria, de gloria aún más duradera que la de oro que tanto había codiciado: el relato del Auctor, el libro de San Pedro y la continuación de la *Cárcel* de Nicolás Núñez (1496) celebran y engrandecen no sólo al amador cortés, sino también al noble no muy poderoso, que aspira a más en el amor y en el reino¹⁰.

Hasta aquí hemos destacado la capacidad del nombre de captar la esencia del ser en su devenir y de revelar nuevas pistas para su exploración semántica. El signo onomástico tiene una tercera función, la de citar, que Barthes menciona (1972, p. 124), pero sin prestarle mucha atención. Sin embargo, en ciertos contextos, esta función es tan importante como las otras dos; pero, si las de esencialización y exploración onomástica

⁸ Una contraposición entre la hiedra, símbolo humilde del pastor, y el laurel, signo sublime de triunfos se da en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, vv. 35-40 (ed. Rivers, 1969, p. 120).

⁹ La imagen que se retrata en las cartas, los parlamentos y los atributos ideales que Leriano enumera antes de morir en su defensa de la mujer no coinciden con los reales de Laureola.

¹⁰ En cambio, se infiere de la *Cárcel* que es Laureola la que tiene que padecer en *vida* una corona de martirio.

son pasivas, evocativas, la cita del nombre es activa, tal como lo indica el efecto que tiene en Laureola: «Si Leriano se nonbrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, bolvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca» (*Cárcel*, p. 98). Invocado, el nombre adquiere un poder mágico, incluso erótico, (Ragussis, 1986, pp. 199-202): hace presente en el discurso a la persona ausente.

El nombre en vocativo aparece sólo dos veces en la *Cárcel* y justamente por esto tiene más intensidad. El lugar que ocupa en ambas ocasiones en el texto, al principio de las cartas quinta y sexta que Leriano y Laureola se escriben, es sumamente significativo. Miguel-Prendes nota que en todas las epístolas se renuncia a la *salutatio* y que en cinco de ellas se omiten incluso los nombres «deliberadamente... para no cansar con detalles superfluos» o porque Leriano tiene miedo a Laureola y ésta desdeña a aquél (1991, p. 7). Hay, sin embargo, otra razón más poderosa para explicar esta omisión: a saber, la obligación de guardar el secreto amoroso. De perderse las cartas, los destinatarios anónimos no corren riesgo alguno para su reputación, riesgo que en el caso de una doncella de sangre regia es aún mayor, según lo aclaran Laureola, el Auctor y Leriano (*Cárcel*, pp. 110, 128, 150). ¿Por qué, entonces, emplean los protagonistas el nombre del destinatario en las cartas quinta y sexta y prescinden de la *salutatio*? Sin duda, por ello San Pedro muestra su receptividad a los cambios surgidos en la técnica epistolar, cambios promovidos en la práctica (en las cartas de negocio) y en la nueva teoría.

Por los mismos años en que el escritor castellano componía la *Cárcel de amor*, Erasmus de Rotterdam recomendaba en su *Modus de conscribendis epistolis* que se retuviera de la *salutatio* únicamente el nombre del destinatario. El hecho de que San Pedro lo incluya sólo en las cartas quinta y sexta halla su explicación en el contexto inmediato de éstas. En la quinta, la princesa contesta a la epístola en la cual Leriano le promete salvarla de la prisión (*Cárcel*, p. 125), donde la había echado el rey después de haberla acusado Persio de una conducta indecorosa. En esta conyuntura, la prisión, que ambos llegan a conocer de una manera u otra (siendo de cal y canto para Laureola y de amor opresivo para Leriano) establece entre ellos un nexo afectivo especial, una relación de dependencia y una concordia en cuanto a la acción. Por esto, en los actos de habla epistolar generados por tal circunstancia se manifiesta al máximo el principio de cooperación¹¹. El nombre en vocativo de Leriano en el contexto epistolar de la carta quinta reduce la distancia social y espacial; es como un conjuro que hace presente, por metonimia, al destinatario. Al mismo tiempo, esta carta representa, también por metonimia, a Laureola: sus palabras abrazan por un momento el nombre del que le ofrece la salvación.

El nombre de Laureola, que encabeza la sexta carta, sugiere consideraciones similares. Según Miguel-Prendes, Leriano lo incluye porque «se cree merecedor» del favor de la princesa, por haberla sacado de la cárcel (1988, p. 7). Sin embargo, el redentor no es tan mezquino: considera que es de «hombres baxos repetir lo hecho» y se

¹¹ La presencia del principio de cooperación en las cartas quinta y sexta es otro ejemplo que se podría añadir a los señalados por Scordilis Brownlee (1990, pp. 172-73) en su estudio sobre *speech act theory* en la *Cárcel*.

niega a aludir a lo que hizo por ella (*Cárcel*, p. 150). Por tanto, hay que inferir que Leriano emplea el nombre de Laureola en la última carta por razones afectivas: marca por él la aproximación que se realizó por la participación de ambos en la misma empresa. ¿Cómo podría él dirigirse a la amada sin mencionar su nombre, cuando la fortuna había entrelazado sus vidas en la desgracia? Omitirlo significaría distanciarse deliberadamente de ella. Empleándolo, Leriano trata no sólo de guardar la proximidad ganada a duras penas, sino también de debilitar la decisión de la princesa de no verlo; lo emite como última súplica del que se prepara para morir.

En la *Cárcel de amor*, Diego de San Pedro no inventó sólo unos nombres interesantes y repletos de significados, sino que los integró en un sistema onomástico coherente. La relación genealógica entre Leriano y su madre Coleria se sugiere por la raíz *leria* en ambos nombres¹². Hay también un denominador común en los nombres de Laureola y Leriano: el oro de los ornamentos de la túnica (*leria*) y de la aureola, (diminutivo de *áurea*). En dicho sistema onomástico, los personajes que causan la desgracia de la princesa llevan nombres que delatan una asociación infame o cruel. El rival de Leriano y difamador de Laureola, el que después de una guerra civil recibe el justo castigo de la muerte, se llama Persio. El profesor Deyermond relacionó este nombre con el de Persides de Bloi - *enemigo* (lo subrayado es mío) de Palamède en el *Tristan en prose* - y con otros tocayos artúricos (1986, p. 81). Persio, sin embargo, bien podría derivar del participio pasado del latín *PERDĒRE*; sería, por consiguiente, el que todo lo había perdido, la honra y la vida¹³. Como si esto no fuera suficiente, el Auctor añade que el rival de Leriano era «hijo del señor de Gavia» (*Cárcel*, 113). En latín, *gavia* significa *dementis cauea* y en español es «la jaula de palo en que se tiene encerrado al que está loco o furioso» *Diccionario de Autoridades* IV, p. 35a; Covarrubias, *Tesoro*, p. 634). Semejante asociación lleva el sello de la justicia poética de Diego de San Pedro: así se castiga por el nombre al mesturero, cuyas intrigas causan tantas desgracias para el amador y noble desfavorecido por su rey, para la familia real y el reino¹⁴. El antropónimo Gaulo (p. 89), del rey que se dejó manipular por el intrigante Persio y encarceló a su propia hija, remite a dos palabras del francés antiguo nada halagadoras: a *gaule*, «bastón o vara que sirve para dar golpes» y a *gaole* (variante de «gaiole», «geole»; francés moderno «geôle»), que deriva del latín *gabiola*, diminutivo de *gabia* <Lat. CAUEA, «cárcel» (Godefroy, IV, 628). Tanto *gaule* como *gaole* aluden claramente al papel del rey cruel que Gaulo desempeña en la obra: representa la vara de la inclemencia y la cárcel, no sólo de su hija sino también para el amor. En conclusión, bien examinados, los antropónimos de la *Cárcel de amor* se revelan como importantes nudos de significación, por los cuales Diego de San Pedro, ingenioso onomaturgo, realza la intención ideológica y retórica de su obra.

¹² Sobre esta relación onomástica me llamó la atención la profesora Blay Manzanera.

¹³ Allaigre (p. 18) relaciona a Persio con Perseus, padre de Medea y guardián del Vello de Oro robado por Jasón.

¹⁴ En la comedia *La mayor victoria* de Lope de Vega, hay también un Persio, caballero traidor (Griswald Morley, 1961, tomo II, p. 430); no sorprendería que Diego de San Pedro influyese a Lope en esta caracterización. Significativamente, la única vez que Lope emplea el nombre de Leriano en otra de sus comedias, *El despertar de quien duerme*, hace de él un guardia del rey.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAIGRE, C., «Les Lauriers D'Apollon», *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, pp. 9-25.
- BARTHES, R., «Proust et les noms», *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 121-134.
- BOCCACCIO, G., *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Opere*, ed. Cesare Segre, Milano, Mursia, 1980.
- CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1962.
- COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, 1943.
- DEYERMOND, A., «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental», *Symposium in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universitat & Quaderns Crema, 1986, pp. 75-92. Reimpreso en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 43-64.
- Diccionario de autoridades*, 6 tomos, 1726; Madrid, ed. Gredos, 1963.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- GODEFROY, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française, et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, Ministère de l'Instruction Publique, 1881-1902.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- GRISWOLD MORLEY, S. y R. Tyler, *Nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- HOOKE, D., «Transilluminating Tristán», *Celestinesca*, 17.2 (Otoño 1993), pp. 53-84.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La Originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- , «Juan Rodríguez del Padron: Influencia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), pp. 1-38, reimpreso en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1977, pp. 79-135.
- MACPHERSON, I., «Juan de Mendoza, *El bello malmaridado*», *Bulletin of Hispanic Studies, Special Issue, The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 95-110.
- MALKIEL, Y., Prólogo a *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 1-20.
- MARÍN PINA, M. C., «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, 1 (1990), pp. 165-75.
- MEYER-LÜBKE, W., *Romanische Namenstudien*, Wien, Kais. Akademie der Wissenschaften, 1917.
- MIGUEL-PRENDES, S., «Las cartas de la *Cárcel de Amor*», *Hispanófila*, 34, 3 (1991), pp. 1-22.

- NICOLAISEN, W. F. H., «What is Your Name? The Question of Identity in Some of the Waverly Novels», *Names*, 28 (1980), pp. 255-266.
- PARRILLA, C., *Cárcel de Amor con la continuación de Nicolás Núñez*, Barcelona, Crítica, 1995.
- RAGUSSIS, M., *Acts of Naming. The Family Plot in Fiction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986.
- RIGOLOT, F., *Poétique et Onomastique*, Genève, Librairie Droz, 1977.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, J., *Triunfo de las donas en Obras de Juan Rodríguez de la Cámara*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884.
- ROJAS, F., *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1987.
- RUSSEL, P. E., ed., *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- RUIZ CASANOVA, J. F., «El tema del matrimonio en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro: dos hipótesis», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 69 (1993), pp. 23-44.
- SAN PEDRO, D. de, *Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Clásicos Castalia, 1971.
- SCORDILLIS BROWNLEE, M., «Imprisoned Discourse, *Cárcel de Amor*», *The Severed Word. Ovid's «Heroides» and the «Novela Sentimental»*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- SHARRER, Harvey L., «La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: La confluencia de lo sagrado y lo profano en la imagen femenil entallada en una piedra muy clara'», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989)*, II, ed. de María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, p. 996.
- Thesaurus linguae latinae*, 10 tomos, Leipzig, B. G. Teubner, 1900-1979.
- VON RICHTHOFEN, E., *Sincretismo literario. Algunos ejemplos medievales y renacentistas*, Madrid, Alhambra, 1981.
- WARDROPPER, B. W., «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*», *Revista de Filología Española*, XXXVII (1953), pp. 168-193.
- WEISSBERGER, B., «The Politics of *Cárcel de Amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI, 3 (1992), pp. 307-326.
- WHINNOM, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Language Series, Hispanic Monographs, II. Durham, University, 1981.