

De los nombres de Calderón Reflexiones acerca de la antroponimia calderoniana

Laura Hernández González
(Universidad de Valladolid, España)

Abstract Most of Calderón de la Barca's plays show how this author assumed classical dramatic techniques and adapted them to his theatrical conception. This article focuses on one of these classical procedures: his usage of motivated anthroponyms, those which both call and describe a character. We will consider this dramatic technique in the context of Spanish Baroque, in which the Naturalist theory in Linguistics was widely accepted, and its utility for a dramatist who needed economic theatrical procedures. At the end of this article I will propose a taxonomy to classify motivated names in Calderonian plays in order to consider their importance in Calderón's theater.

Keywords Calderón. Anthroponomy. Spanish Golden Age. Theatre.

El teatro español del Siglo de Oro tiende con frecuencia a ser caracterizado por la crítica como una dramaturgia de la innovación y la ruptura, lo que lo convierte en una de las manifestaciones más idiosincrásicas y, simultáneamente, más universales, de la cultura hispánica.¹

Esta evidencia no debe, sin embargo, hacernos ignorar que la creación teatral del Barroco se nutre, en mayor medida de lo que a primera vista pudiera parecer, precisamente de los referentes dramáticos anteriores contra los que se rebela. Dentro de esa dinámica constante que hace evolucionar la estética literaria, el teatro grecolatino es fuente de tensión artística para los escritores del Barroco español pues se constituye como un modelo superior y único, al que de modo simultáneo y paradójico, se debe imitar y destruir. De este modo, si el siglo XVI se caracterizó en parte por una devota *imitatio* de las grandes obras clásicas, el desengaño del artista barroco lleva a un cuestionamiento constante de estos modelos heredados, que se sienten insuficientes para dar respuesta a los anhelos e inquietudes estéticas del hombre moderno. El nuevo escritor se caracteriza por un firme propósito de superación artística de la realidad circundante, percibida como mediocre y opresiva, y por ello busca también aventajar

1 Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación del Plan Nacional I+D FFI2011-29669-C03-03 del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

a los antiguos modelos clásicos; crear formas de representación literaria que logren expresar la singularidad de su individualidad y su momento histórico.

Por ello, no resulta casual que los más grandes dramaturgos de la tradición barroca, Lope y Calderón, se formaran teatralmente en entornos jesuíticos; esto es, mediante un modelo educativo en el que primaba el conocimiento de la literatura y el teatro grecolatinos. Este aprendizaje de los modos dramáticos clásicos influyó indudablemente en la trayectoria literaria de ambos escritores así como en su manera de concebir el espectáculo teatral (Páramo 1957, pp. 57-58). Si bien esta impronta clasicista es más difusa en la obra de Lope, aflora de modo más perceptible en los textos calderonianos. Calderón, frente a Lope, no es considerado precursor, sino discípulo, y parte de la grandeza de su teatro reside, precisamente, en su capacidad de adaptar elementos argumental y estéticamente muy diversos al esquema dramático lopesco. En ese sincretismo que caracteriza la producción calderoniana, los elementos de raíces clásicas adquieren una nueva funcionalidad, tanto desde el punto de vista ornamental como alegórico.

Este trabajo se centra en un aspecto de raíces clasicistas localizado en algunos textos de Calderón: el uso de los llamados 'nombres parlantes', esto es, antropónimos cuyo significado, etimología o vinculación con un referente clásico conocido ayuda a la caracterización del personaje al que designan. En la literatura grecolatina se considera que estos nombres poseen *ratio*, esto es, una razón o causa cultural o intelectualmente justificada que explica por qué un personaje se llama de una determinada manera. Se trata, por tanto, de antropónimos motivados, circunstancia que se relaciona con una corriente clasicista de pensamiento, el naturalismo lingüístico, muy extendida durante el Siglo de Oro.

La doctrina naturalista posee orígenes presocráticos pero aparece sistematizada por vez primera en el diálogo *Crátilo* de Platón. El naturalismo considera que todas las palabras tuvieron en origen una *ratio*, una motivación lógica que llevó a un personaje mítico (el onomaturgo) a imponerlas como denominación de los distintos objetos de la realidad. El naturalismo lingüístico surge como una tesis opuesta a la del convencionalismo, teoría que defiende el carácter inmotivado del signo lingüístico como pura convención social. Pese a que Aristóteles defenderá el convencionalismo del lenguaje en varias de sus obras, como la *Metafísica* o el *Organón*, las teorías naturalistas serán postuladas por algunos famosos gramáticos latinos como Nigidio, Varrón o Aulo Gelio. También, como han señalado Arellano y Cilveti (1992) los estoicos (Zenón, Cleantes, Crisipo o Filón de Alejandría) y algunos de los primitivos apologistas de la Iglesia (como Justino o San Basilio) defenderán estas teorías, al usar la etimología como un procedimiento de exégesis alegórica.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se producirá un nuevo auge de las teorías naturalistas del lenguaje. La relación motivada entre un ente y

el nombre que lo designa será entonces objeto de reflexión de numerosos pensadores y filólogos como Prudencio, San Jerónimo o Isidoro de Sevilla, quien sostiene que la auténtica etimología de una palabra es aquella motivada por una razón lógica o natural. Posteriormente, 'El Brocense', uno de los gramáticos más importantes del Renacimiento español, conjugará el naturalismo lingüístico de inspiración cristiana con la autoridad de los pensadores clásicos para defender la relación natural entre la esencia de las cosas y la palabra que las nombra. Fray Luis de León también será, en el siglo XVI, uno de los principales defensores de la importancia de la relación entre el sustantivo y la realidad que designa. Así, en *Los nombres de Cristo*, se cita el Génesis para explicar la indisoluble unión original entre palabra y objeto nombrado. Para Fray Luis, dada la unívoca relación entre palabra y realidad, el estudio de los nombres que las Sagradas Escrituras dan a Cristo constituye una auténtica investigación ontológica acerca de la propia naturaleza de Dios. El naturalismo lingüístico también inspirará algunos de los presupuestos de los principales tratados mitológicos de este periodo, como los de Pérez de Montoya y Baltasar de Victoria, según señala Pomareda (1957, p. 72)

Como resultado de la difusión de las reflexiones de estos pensadores, en el Siglo de Oro español se crea un clima intelectual en el que los nombres adquieren una importancia inusitada, en tanto se consideran determinantes de las cualidades del objeto o persona nombrada. Quizá a ello se deba el que Calderón, a lo largo de toda su trayectoria, se muestre extraordinariamente cuidadoso en la elección de los nombres y apodos de sus personajes, consciente de la significación y connotaciones que estos pueden adquirir en el seno de la acción teatral. Sin embargo, los primeros investigadores que han realizado un estudio sistemático de la onomatología calderoniana, Javier Huerta y Héctor Urzáiz (2002, p. 13), se lamentan de la falta de trabajos críticos a este respecto en contraste con obras bastante tempranas acerca de los nombres de los personajes lopescos (cfr. Morley 1961) y tirsianos (cfr. Gustavino 1967; Fernández 1973). Así, la reciente publicación de este estudio permite, desde una perspectiva de conjunto, analizar distintos procedimientos empleados por Calderón para la creación de sus caracteres, siendo la asignación a los mismos de un nombre u apelativo connotativo uno de los más singulares. No pretendemos, en este breve espacio, elaborar un estudio pormenorizado de los 'nombres parlantes' en la producción calderoniana pero sí llamar la atención sobre el uso que Calderón hizo de este recurso clasicista y proponer una tipología de sus distintos usos.

Los 'nombres parlantes' resultan recurrentes en grandes obras de la tradición grecolatina como la *Odisea* y la *Ilíada* y numerosas piezas teatrales de los grandes dramaturgos de la tradición latina: Plauto, Terencio y Séneca. Ya en el siglo IV d.C., el gramático Donato puso de manifiesto la importancia que estos adquirieron en el teatro latino como herramienta

de introspección en la psicología del personaje dramático. No obstante, esta peculiar forma de nominación aparece en obras cronológicamente más cercanas a Calderón, como *La Celestina*, las de la *commedia dell'arte*, Shakespeare o, incluso, en algunos pasos de Lope de Rueda.

¿Qué puede llevar a Calderón, ya avanzado el siglo XVII, a calcar este procedimiento dramático de raíces clásicas? En primer término, sin lugar a dudas, su utilidad como mecanismo de caracterización psicológica de los personajes. Una de las particularidades de la 'comedia nueva', recurrentemente señalada por la crítica, es la primacía que en ella adquiere la acción, frente a la introspección en la psicología de los personajes. La fórmula lopesca se nos revela así plenamente aristotélica, dado que el estagirita antepone la 'imitación de las acciones' a la 'imitación de caracteres'.

Por ello, el teatro barroco presenta conflictos dinámicos, enredos de acción trepidante, con el fin de mantener en vilo la atención del espectador en un espacio de representación, los corrales de la España áurea, muy distinto al de los silenciosos auditorios de nuestro siglo. Esta impronta popular del teatro áureo determinó una primacía espectacular del enredo que, en ocasiones, limitó los procedimientos de caracterización psicológica de los personajes haciendo que los dramaturgos tendieran a una descripción rápida o incluso estereotipada de sus personajes. La utilización de 'nombres parlantes' se convierte entonces en un resorte dramático extraordinariamente económico para el dramaturgo puesto que, además de designar al personaje, facilita su caracterización. El antropónimo actúa entonces como un término connotado, evocando en la mente del espectador todo un conjunto de rasgos psicológicos que se asocian con el personaje aún antes de que este los refleje en su comportamiento o a través de sus palabras.

El 'nombre parlante' se presenta además, en ciertos textos, como un alarde de erudición pues su carácter motivado solo podía ser comprendido por ciertos sectores del público que gozaban del nivel cultural y del conocimiento de la literatura clásica necesarios para entender las complejas alusiones intertextuales o las referencias etimológicas que Calderón despliega en ocasiones. Ello se relaciona con el hecho de que gran número de las piezas calderonianas estaban destinadas primordialmente a su representación dentro del ámbito cortesano, ante un público instruido que se mostraría satisfecho al ver que era capaz de reconocer las alusiones culturales que planteaba el dramaturgo. El 'nombre parlante' se convierte así en un recurso conceptista más al que tenía que enfrentarse el público del teatro calderoniano para gozar del espectáculo en su vertiente literaria. Como sabemos, fruto de la evolución de la fórmula teatral lopesca y de la creciente influencia del gongorismo, los textos dramáticos áureos irán ganando en complejidad conceptual y retórica conforme avanza el siglo XVII. Resulta interesante, en este sentido, observar, a través de los

repertorios de personajes de la obra de los principales autores áureos (cfr. Morley, Tyler 1961; Gustavino 1967; Fernández 1973; Arellano 2000; Huerta, Urzáiz 2002, 2007) que la utilización de antropónimos connotativos de carácter etimológico o referente clasicista es llamativamente mayor en la obra de Calderón y los dramaturgos de su ciclo que en la de Lope y sus contemporáneos. De ello podemos deducir que, quizás, el empleo de ‘nombres parlantes’ era considerado un recurso artificioso, un instrumento que dotaba de cierta complejidad a la obra puesto que ampliaba su capacidad de significación. Así, un mismo texto adquiriría distintos sentidos en función del espectador ante el que se representara y solo un público de elevada formación cultural podía desentrañar la psicología de los personajes (anticipando, por ejemplo, su conducta posterior). Ello nos lleva a considerar la pieza dramática calderoniana como un artificio dramático constituido por varios niveles superpuestos de significación, siendo los más superficiales los recursos puramente espectaculares (bailes, música, bromas...) y los más profundos los que se relacionan con alusiones culturales y literarias complejas o remiten a circunstancias socio-políticas concretas solo conocidas por la élite política del momento. Mientras los primeros niveles eran accesibles para el público general de la España del XVII, los segundos se dirigían exclusivamente a un reducido núcleo de espectadores. Los ‘nombres parlantes’ más complejos constituyen así una evidencia de los distintos niveles de recepción que poseía el teatro áureo entrado el siglo XVII, circunstancia puesta de manifiesto, entre otros, por José María Díez Borque (1976).

Pero, junto a estos ‘nombres parlantes’ de referente clasicista, aparecen otros que se refieren a la realidad o al folclore hispánicos y, por ello, resultarían cercanos para la práctica totalidad de los espectadores. Esto se debe a que el teatro español del Siglo de Oro, desde sus inicios, se constituye como una manifestación dramática netamente original, con un propósito de adecuación absoluta al público y la sociedad de la España barroca y, por ello, los dramaturgos no calcan los procedimientos teatrales grecolatinos, sino que los integran en la nueva fórmula de la ‘comedia nueva’, en ocasiones, actualizándolos o españolizándolos. Esta adaptación también se aplica a la técnica de caracterización de los personajes mediante nombres motivados. Por ello, aunque podemos tomar en consideración las taxonomías de ‘nombres parlantes’ de los filólogos clásicos a propósito, por ejemplo, del teatro plautino (cfr. López 2003), estas no pueden aplicarse unívocamente a la dramaturgia barroca, puesto que este procedimiento de caracterización adquiere en la tradición teatral del siglo XVII su propia idiosincrasia.

Así las cosas, en la aproximación al uso de los ‘nombres parlantes’ por parte de Calderón de la Barca tendremos que tener en cuenta factores como su cercanía o alejamiento de las técnicas de nominación clasicistas, la alusión, según los casos, a referentes grecolatinos o hispánicos, el

sector del público que podía comprender el significado connotativo del nombre o, incluso, el recurso a procedimientos de índole pragmática, como la ironía. También habrá que considerar cuál es el personaje al que se caracteriza mediante el 'nombre parlante' pues ello determinará el que este pertenezca a una u otra tipología.

En primer lugar, diferenciaremos los 'nombres parlantes' que más se ajustan al procedimiento empleado por los autores griegos, esto es, aquellos que presentan un significado fácilmente comprensible para el público puesto que describen, directamente en castellano, una característica física o psicológica del personaje (por ejemplo, 'Roñoso' o 'Payo'). Generalmente Calderón asigna este tipo de prosopónimos al gracioso, el personaje más susceptible de ser aludido con apodos.

Estos apelativos adquieren a veces un carácter metafórico haciendo referencia a una realidad cotidiana o, incluso, desagradable con la que se identifica al personaje. Es el caso de 'Sabañón' o 'Calabazas', graciosos en *Los tres mayores prodigios* y *Casa con dos puertas...*, respectivamente. El nombre de 'Calabazas', por ejemplo, posee un significado peyorativo porque estas hortalizas se asocian en la tradición hispánica con la falta de inteligencia o con el rechazo amoroso. Otras veces Calderón de la Barca trata, con sus nombres, de distanciar a los graciosos del ámbito en el que se mueven el resto de los personajes, empleando frecuentemente diminutivos (como 'Coquín' o 'Paulín') que, en cierta manera, sitúan al personaje en un plano de inferioridad frente a los protagonistas de la obra y al propio espectador. El uso del diminutivo, además de degradar cómicamente al gracioso, resultaba muy adecuado para un personaje que era frecuentemente interpretado por actores de baja estatura, como el famosísimo Juan Rana.

Además Calderón emplea en ocasiones 'nombres parlantes' para dejar clara al espectador la pertenencia del personaje a un grupo marginado dentro de la sociedad, como en los casos de 'Brunelillo', un nombre propio de un personaje de tez oscura, sea gitano o negro, o 'Sabatina' y 'Ponleví', dos nombres de resonancias judaicas. Un subtipo especial dentro de esta categoría de nombres la constituyen los que Donato llamó *nomina incongrua*, aquellos que se refieren al personaje mencionando exactamente la característica opuesta a la que este posee. Así, Calderón bautiza irónicamente como 'Aguilita' a una esclava tuerta o *Doña Estupenda* a una dama especialmente fea.

En una segunda categoría, clasificaremos aquellos nombres parlantes que hacen referencia a algún personaje de la tradición legendaria o folclórica hispánica. Es importante dejar claro que en estas obras Calderón no rescata el relato tradicional y lo recrea sobre las tablas, sino que imagina un personaje nuevo, generalmente un gracioso, que comparte algunos rasgos con el tipo folclórico cuyo nombre se le ha asignado. De esta manera, encontraremos numerosos prosopónimos de procedencia

popular como 'La Pérez', 'Perico, el de los palotes' o 'El rey que rabió'. Se trata de antropónimos cuyo carácter motivado resultaba claramente perceptible para el público áureo.

Adscribiremos a un tercer grupo los 'nombres parlantes' que, si bien no requerían de una gran formación cultural para ser percibidos como tales por parte del público áureo, remiten a alguna manifestación cultural de la época y, por ello, pueden resultar opacos para el espectador actual. Así, por ejemplo, encontramos el antropónimo 'Fierabrás' de 'La puente de Mantible', en clara alusión al mago homónimo del *Quijote*, o nombres como 'Cosme Rana' o 'Luisa' y 'Mariana Romero', que hacen referencia a las circunstancias de representación del texto en la época en que fue escrito (sabemos que, en el primer caso, se trata de un personaje destinado a ser interpretado por Cosme Pérez, 'Juan Rana', en *El toreador* y en el segundo, se aplica directamente a los personajes el nombre de las actrices de la compañía de Manuel Vallejo que representaron por vez primera el entremés *Los ciegos*).

En una cuarta categoría situaremos los antropónimos motivados que aluden a un personaje de la mitología o la literatura grecolatina. Insistimos: no se trata de los personajes que aparecen en las recreaciones dramáticas calderonianas de los mitos clásicos, sino de aquellos que, en historias nuevas y originales, toman el nombre de un personaje de la tradición clásica porque comparten con él sus características físicas o psicológicas. Encontraremos así un gracioso especialmente vicioso llamado 'Sátiro' en *Apolo y Climene*, varias criadas a las que se aplica el sobrenombre de 'Porcia' como burla por antífrasis de la esposa de Bruto o mujeres aguerridas y valerosas que toman su nombre de 'Astrea', la titánide armada con el rayo de Zeus que proclama la justicia universal.

Por último, consideraremos los 'nombres parlantes' cuya *ratio* o motivación reside en su etimología griega o latina, especialmente presentes en los autos sacramentales, tal y como estudió Pomareda:

La etimología como forma retórica se encuentra en la literatura desde Homero, y ha tenido siempre como fundamento el poder 'parlante' de la palabra, susceptible de ser interpretada con mayor o menor arbitrariedad. En la literatura española del barroco y del conceptismo el procedimiento abunda y hasta degenera en mero juego de ingenio; pero dentro de estas circunstancias se distingue a Calderón, quien toma en serio la etimología, si bien no siempre y [...] le devuelve su valor metódico en la exégesis. (1957, pp. 75-76)

Esta tipología de nombres parlantes parece, en principio, la más compleja de percibir, tanto para el público del Siglo de Oro como para el actual, puesto que su interpretación requiere cierto conocimiento de las lenguas clásicas. Su empleo constituye un alarde de erudición de Calderón, quien

busca congraciarse con el sector más culto de su público a través de distintos juegos y referencias etimológicas. Frente a otros tipos de ‘nombre parlante’, los que responden a una *ratio* etimológica pertenecen en general a los personajes principales de la comedia, protagonistas ‘serios’ de la acción. Así, encontraremos en *La vida es sueño* al rey ‘Basilio’ (‘rey’), cuyo nombre insiste en su carácter regio o a ‘Febo’ (‘el Brillante’), el pastor más inteligente de cuantos pugnan por conquistar a la ninfa en *Eco y Narciso*. Frente a los usos plautinos, Calderón asigna prosopónimos griegos o latinos a personajes de cierta entidad dentro de la obra dramática, sin hacer distinción entre los que poseen un nombre de raíz griega y aquellos cuyo antropónimo tiene origen latino. Con ello Calderón se aleja de uno de sus modelos teatrales, Plauto, puesto que este, ferviente helenófobo, aplicaba nombres de raíz griega, frecuentemente inventados *ad hoc*, únicamente a personajes ridículos, como el conocido *miles gloriosus*, llamado ‘Pyrgopolynices’ (literalmente ‘torreta colocada sobre el lomo de un elefante’). Calderón, sin embargo, parece considerar que todos los nombres de raíz clásica enriquecen por igual su obra con referencias a la Antigüedad muy valoradas en el ambiente literario de su época.

De hecho, en algunos casos, Calderón llega a explicar, a través de los diálogos de sus personajes, la etimología de los ‘nombres parlantes’ de sus obras, tal y como ha estudiado Flasche (1992), a propósito de los de raíz griega empleados en los autos sacramentales. Ello puede interpretarse como una manera de hacer todavía más perceptible su formación clasicista o bien, como un intento de hacer partícipes del procedimiento de caracterización mediante prosoponimia empleado a los espectadores menos avezados. Así, por ejemplo, tal como es habitual en los autos sacramentales calderonianos, en *Amar y ser amado y divina Filotea* se señala que la protagonista «Filotea, [...] | sin violencia da a entender | (en lo ‘Philos’ la hermosura, | y en lo ‘Theos’ el poder), | que alma en gracia significa» (1717, p. 170). Calderón vincula así su obra con las teorías del naturalismo lingüístico en auge en el Siglo de Oro y, de nuevo, con el teatro de Plauto, puesto que el escritor latino gustaba de explicar las razones etimológicas de los nombres de sus personajes, fueran estas reales o totalmente disparatadas. Las etimologías plautinas inventadas quizás pudieron incitar a Calderón a parodiar este procedimiento clásico, a ridiculizar el modelo latino hasta entonces imitado, para crear, desde su subversiva óptica barroca, auténticos juegos etimológicos. Así, el esclavo ‘Polidoro’ del *El mayor monstruo del mundo* pierde su vínculo clasicista con el príncipe de la *Ilíada* para transformarse en un gracioso codicioso, que ansía conseguir ‘mucho oro’. Calderón, consciente de esta broma lingüística, la lleva más allá, haciendo que los otros graciosos se refieran a él como ‘pollo de oro’. Un procedimiento similar aparece en *El golfo de las sirenas*, donde el gracioso ‘Alfeo’ posee un nombre de etimología falsa pero que da cuenta de la apariencia física del actor que

interpretó originariamente al personaje, Cosme Pérez. De este modo, el 'nombre parlante' de *ratio* etimológica, sólo comprensible para unos pocos, se transforma, mediante el mecanismo de la parodia, en una broma accesible para el conjunto de los espectadores y en una evidencia de las circunstancias de representación del texto.

En este trabajo se ha tratado de caracterizar el proceso de adaptación de un artificio de origen clásico, el de los 'nombre parlantes', en el teatro de Calderón de la Barca. La dramaturgia calderoniana vuelve así a revelar su naturaleza sincrética, su capacidad para imbricar técnicas, materias y recursos de muy diversas procedencias y ponerlas al servicio de la maquinaria espectacular barroca. Entre estos elementos ocupan un lugar principal, sin lugar a dudas, los aprendidos de los grandes autores clásicos, especialmente latinos, cuya obra Calderón conoció en el transcurso de sus estudios junto a los jesuitas (cfr. González 1997) y en el ambiente universitario. Durante los siglos de Oro, el teatro grecolatino era, como hemos señalado, un referente artístico ineludible y, simultáneamente, un acicate para estimular la creatividad de los autores, para quienes llevar más allá las técnicas y argumentos ensayados por los antiguos constituía un verdadero desafío literario. La 'comedia nueva' en general y la calderoniana en particular se construye así mediante un complejo equilibrio de motivaciones y fuerzas; por un lado la devoción por la Antigüedad y la interiorización de los modelos clásicos; simultáneamente, la voluntad de transgresión de toda tradición anterior: la incansable búsqueda de un teatro original, propio y auténtico, capaz de condensar en espectáculo, en fiesta barroca, la complejidad de la naturaleza humana.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (2000). *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio; Ángel L., Cilveti (1992). «Introducción». En: *Calderón de la Barca, Pedro: El divino Jasón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, pp. 7-118.
- Calderón de la Barca, Pedro (1717). «Amar y ser amado y divina Filotea». En: *Autos sacramentales alegóricos e historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz Murga, pp. 164-197.
- Díez Borque, José María (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Engelbert, Manfred (1970). «Etimologías calderonianas». En: Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón: Coloquio Anglogermano Exeter 1969*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 113-121

- Fernández Marcané, Leonardo (1973). *El teatro de Tirso de Molina: Estudio de onomatología*. Madrid: Playor.
- Flasche, Hans (1992). «Calderón y la cultura griega». En: Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: PPU, pp. 939-948.
- Gustavino, Guillermo (1967). «De onomástica tirsiana». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 74, pp. 5-24.
- González Gutiérrez, Cayo (1997). *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Huerta, Javier; Urzáiz, Héctor (eds.) (2002). *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Pliegos.
- Huerta, Javier; Urzáiz, Héctor (eds.) (2007). *Diccionario de personajes de Tirso de Molina*. Madrid: Pliegos.
- León, Luis de (1991). *De los nombres de Cristo*. Edición de Antonio Sánchez Zamarreño. Madrid: Espasa-Calpe.
- López López, Matías (2003). «*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto». *Revista de Estudios Latinos*, 3, pp. 29-44.
- Morley, S. Griswold; Tyler, Richard W. (1961). *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: Estudio de onomatología*. Berkeley: University of California Press.
- Páramo Pomareda, Jorge (1957). «Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 12, pp. 51-80.