

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Estudio de la comedia mitológica ***El laberinto de Creta*, de Lope de Vega**

Autora: D.^a Candela Fernández López

Tutor: D. Juan Luis López Cruces

Grado en Filología Hispánica

Facultad de Humanidades

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Curso Académico: 2017/2018

Almería, julio de 2018

Índice

1. Resumen	3
2. Introducción	4
2.1. Objetivos	4
2.2. Marco de la investigación: la mitología clásica	4
2.3. Metodología	5
2.4. Estado de la cuestión	8
3. Lope de Vega: vida y obra	9
3.1. Vida	9
3.2. Obra	10
4. <i>El laberinto de Creta</i>	14
4.1. Datación	16
4.2. Fuentes	17
4.3. Personajes y temas	19
4.4. Estructura	24
4.5. Estilo, versificación y escenografía	27
5. Semejanzas y diferencias entre la versión del mito antiguo y la adaptación de Lope	33
6. Conclusiones	39
7. Bibliografía	41

Resumen

La obra de Félix Lope de Vega es amplísima. Cultivó todos los géneros literarios. Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo fundamental analizar su comedia mitológica *El laberinto de Creta*, una de las siete de este género escritas por Lope, cuya fuente es, como de costumbre, Ovidio. Distinguiremos en esta los diversos aspectos relativos al autor y su obra: sus fuentes, datación, argumento y estructura, estilo y versificación y escenografía y representación, entre otros.

Prestaré especial atención a las diferencias entre la versión canónica del mito antiguo y la adaptación que de él hizo Lope de Vega valiéndome de diversos autores que han investigado sobre él, entre ellos Menéndez y Pelayo, Felipe B. Pedraza, Enrique Ramos Jurado, Antonio Ruiz de Elvira, Agustín Sánchez Aguilar y Natividad Valencia López.

1. Introducción

1.1. Objetivos

El principal objetivo de este trabajo será localizar y desarrollar los diferentes componentes de la obra *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega, así como sus diferencias con respecto a la versión del mito clásico que ofrece Ovidio en sus *Metamorfosis* y la traducción del mismo de Jorge de Bustamante en *La Metamorfoses o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*.

1.2. Marco de la investigación: la mitología clásica

Empezaré este apartado comentando una obviedad: clásico es todo aquello que no pierde ni vigencia ni vigor, por mucho que sobre ello pasen modos y modas de hacer o de pensar. El concepto de lo clásico en el teatro español posiblemente fue aquel que, sin conciencia de su magnitud, expuso Lope al redactar su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde dio las claves que sus obras ofrecían para ganarse la aceptación y adoración del público. Durante mucho tiempo siguió siendo esta la noción de ‘clásico’ imperante. El resultado, a partir de ahí, tiene poco que ver con la idea de teatro como espectáculo, más bien como experiencia formalista corregida y aumentada –sobre todo aumentada– de las leyes dramáticas, puesta en acto como expresión doliente de purga de pasiones humanas desde las tablas y como escuela de buenas costumbres.

La mitología es una de esas materias que obligan a quien la investiga a definirla. En este campo el material no está delimitado como para hacer insignificante esa búsqueda de interpretación. Según Antonio Ruiz de Elvira, la mitología es el conjunto de las leyendas, entendidas como narraciones de sucesos probablemente falsos pero sobre los cuales recae una tradición que los presenta como reales. Así pues, la mitología clásica es “el conjunto de las leyendas o mitos griegos y romanos que, según testimonios fehacientes, tuvieron vigencia desde los orígenes hasta el año 600 d. C.” (Ruiz de Elvira 1975: 7).

El mito o leyenda se divide en tres especies o subtipos: mito en sentido preciso –relato acerca de dioses o fenómenos de la naturaleza más o menos deificados–, leyenda en sentido preciso –relato acerca de héroes y heroínas o personajes similares caracterizados como seres humanos de notable relieve individual, como en el caso de Hércules– y cuento popular –relato acerca de personajes humanos indeterminados en

cuanto a familia, época y colectividad, carentes a veces hasta de nombre individual, también de notable relieve por sus hazañas o cualidades. En ocasiones estos tres subtipos están mezclados y resulta difícil observar las fronteras entre ellos así como, cuando parece haber tan sólo uno, la especie a la que pertenece (Ruiz de Elvira 1975: 12).

Por su uso del mito clásico, cabe situar a Lope de Vega en el Siglo de Oro, un periodo marcado por la huella del mundo grecolatino, entre otros influjos. La atracción hacia dicho ambiente cultural encuentra una importante propagación e influencia en la obra de este autor, especialmente en sus comedias de carácter mitológico. Lope fue un gran seguidor de todo lo relacionado con este mundo y formas de la antigüedad clásica, las cuales veremos reflejadas en su obra *El laberinto de Creta*.

1.3. Metodología

Francisco García Jurado, en *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* (2016), ofrece una aproximación para el conocimiento de esta disciplina. Divide la obra en tres partes: la primera, dedicada al mismo significado de la tradición; la segunda, a la historia de esta, y la tercera, a los diferentes métodos de estudio.

La tradición clásica –dice Jurado en primera parte de esta obra–, es una estética que actualiza el pasado con el presente. Existen varias y diferentes formas de referirse a esa relectura del pasado, que han recibido distintas etiquetas. Su objetivo era encontrar la definición más afín del fenómeno de la tradición; así, la tradición clásica ha tenido una doble acepción de ‘transmisión’ y ‘traición’ (Jurado 2016: 27-31). En *Metáforas de la vida cotidiana*, George Lakoff y Mark Johnson exponen la teoría de que todo nuestro pensamiento se basa en metáforas de carácter cognitivo, útiles para articular la visión y experiencia del mundo. En lo que a la tradición clásica respecta, son las siguientes:

-Metáfora hereditaria: configura las entregas de una generación a otra. Los términos empleados para la tradición clásica son *legado* y *herencia*.

-Metáfora de la inmortalidad: configura el carácter material de esas entregas. Los términos aquí son *pervivencia* (que puede trascender de manera ininterrumpida, señalando un contrapunto historiográfico) y *fortuna* (más ligado a la vicisitud).

-Metáfora del contagio: configura la tradición en términos de entidad viva, suponiendo un *influjo* que discurre en un sentido único, del autor más antiguo al más reciente.

-Metáfora democrática: la *recepción* aquí es clave. Conforman el conjunto de lectores y receptores de dicha tradición, quienes pasan a ejercer su influencia en la creación y estructura de ciertas obras literarias y crean así nuevos sentidos.

Existen, pues, diferentes concepciones de tradición clásica, que podrían dividirse en tradición (el emisor transfiere, como objeto), herencia o legado (el emisor lega, como objeto), pervivencia o fortuna (la obra pervive, como fantasma), influencia (la obra contagia, como organismo vivo) y recepción (el receptor transforma, como materia).

El primer uso del término “clásico” aparece en las *Noches áticas* de Aulo Gelio, quien lo usa en una conversación mantenida con Cornelio Frontón sobre los mejores escritores. Los *classici* era la clase de los miembros egregios en una sociedad jerarquizada por la solvencia económica y, por lógica, era la primera de todas las clases. En la conversación mantenida con Frontón, estos escritores se mencionan en el contexto de una sutil metáfora que sugiere implícitamente la existencia de una sociedad literaria ideal y al margen del tiempo. Esta traslada el término *classicus* del ámbito social y económico al literario, al igual que *proletarios*, obteniendo el primero una valoración positiva y el segundo una valoración negativa frente a lo que ahora entendemos como ‘clásicos’; los *classici* de los que se habla en el texto de Gelio habían de ser los autores latinos más antiguos y solventes (Jurado 2016: 43-45).

Un humanista que reaviva la metáfora de Gelio es Juan Luis Vives en el s. XVI, en uno de sus diálogos titulado *La escuela*, para referirse a aquellos autores que se oponían a los considerados “bajos” e “ínfimos”. Así, los “clásicos” podrían ser los habitantes de rango más alto dentro de una ciudad o biblioteca. El uso del término permanecerá así hasta el s. XVIII, cuando adquiere una dimensión histórica al aplicarse a los mejores autores de la literatura y a todos aquellos mismos de origen grecolatino, con lo que el término se aleja del concepto social creado por Gelio (Jurado 2016: 45-53).

Lorna Hardwick, en *Reception Studies* (2003), define la tradición clásica como aquella que estudia la transmisión y diseminación de la cultura clásica a través del tiempo. La lengua que describía dicha acción implicaba que la cultura antigua estaba

muerta, pero podía reutilizarse si se dominaban los conocimientos necesarios. Así, los investigadores más recientes se alejan del estudio de un progreso lineal de la “influencia”. Actualmente, esa influencia desde el autor antiguo hasta épocas como la Ilustración o el Renacimiento parece menos rentable que el estudio de aspectos seleccionados y afines de la Antigüedad para dar estatus a culturas y sociedades posteriores, además de para inspirar nuevas obras, lo que ha permitido analizar y discernir mejor las ideas antiguas y las sociedades que las llevaron a cabo.

En cuanto a la recepción, esta era crucial ya en la Antigüedad, puesto que conciliaba la cultura antigua y la moderna. Los estudios en torno a ella establecen un continuo diálogo entre el pasado y el presente en el que se habían de cruzar límites de lugar, lengua, género y tiempo. Así pues, tienen que ver, además de con textos concretos y su relación correlativa, con los procesos culturales más extensos que conforman y diseñan esas relaciones (Hardwick 2003: 4-5). Existen dos aspectos principales en torno a estos estudios:

- a) *La recepción en sí*: abarca, en primer lugar, las evoluciones implicadas en la selección, imitación y adaptación; segundo, la relación entre estos y los contextos en los que tiene lugar, y tercero, el propósito que guía la nueva obra o la adquisición de valores.
- b) *Cómo se describe, analiza y valora la recepción*: no existe una descripción equitativa; los críticos que se dedican a la recepción necesitan indicar cómo están usando las categorías antiguas para analizar y juzgar las modernas. Existen tres planteamientos teóricos que han impactado directamente en estos estudios: el primero lo trajo Hans Robert Jauss con la llamada Estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*), donde defendía que el carácter histórico de una obra no se podía captar mediante su descripción o examinando sus condiciones de producción. El segundo fue Wolfgang Iser, que dio una respuesta próxima a la de Jauss, cubriendo la aportación a la interpretación de un texto tanto por el lector real como por el implícito. El tercero fue Hans-Georg Gadamer, quien incluyó la teoría de que el significado atribuido a un texto no está esperando a ser extraído, sino que es construido como parte de un todo histórico de la comprensión. Estas tres teorías llevan a una cuarta, la “distancia crítica”, la cual usa la distancia de tiempo, lugar y cultura existente entre las versiones antiguas

y modernas de un texto para capacitar al lector para trascender los límites de su sociedad y horizontes culturales y así verlo de un modo más claro y crítico (Hardwick 2003: 5-9).

Hardwick saca algunas conclusiones en torno a los estudios de la recepción, de los que destacamos las siguientes:

1. Las recepciones afectan a las percepciones y los juicios sobre el mundo antiguo y deben ser analizadas.
2. Las recepciones en la Antigüedad deben tratarse dentro del mismo marco de investigación que las recepciones consecutivas, para que así la diversidad de la cultura antigua se pueda contemplar con más claridad y se investigue la influencia de estas sobre las próximas.
3. Los estudios de recepción aconsejan que miremos con esmero el texto y el contexto de la fuente, así como los de las recepciones.
4. El concepto de horizonte cultural procura un marco útil para estos estudios.
5. La práctica de la recepción y su análisis desvela rasgos comunes y diferenciales entre textos antiguos y los modernos.
6. La recepción de material clásico es un indicio de continuidad y cambio cultural y, por tanto, tiene un valor más allá de su papel en los estudios clásicos.
7. La recepción es un campo para la práctica y el estudio de la respuesta de valores y su vínculo con el conocimiento y el poder.

1.4. Estado de la cuestión

He procedido a la selección y lectura atenta de diversas fuentes bibliográficas. Para establecer el anterior marco teórico sobre la mitología grecolatina, he recurrido al volumen de *Mitología clásica* de Antonio Ruiz de Elvira.

La vida y obra de Lope de Vega es perfectamente localizable en cualquier libro sobre los autores del Siglo de Oro: tan fácil como encontrar a Luis de Góngora o Francisco de Quevedo. Sin embargo, he decidido utilizar las dos obras de Felipe Pedraza, cuyo punto de mira se encuentra justamente en la biografía y obra del autor, *Lope de Vega, genio y figura* y *Lope de Vega, vida y literatura*.

Para todo lo relacionado al análisis de la obra en sí, de gran ayuda ha resultado la tesis doctoral *Estudios de las comedias mitológicas de Lope de Vega* de Natividad Valencia López. Para la datación de *El laberinto de Creta*, que no se conoce con exactitud, me he basado en las obras de Menéndez Pelayo (cuyo estudio de las comedias mitológicas de Lope se reitera en cada apartado), Silvanus Morley y Agustín Sánchez Aguilar. Las fuentes de *El laberinto de Creta* han podido ser encontradas gracias a Antonio Ruiz de Elvira y de nuevo Menéndez Pelayo en sus estudios sobre el teatro de Lope, a quien volveré a nombrar cuando hablo de los personajes y los temas junto a Díez Borque.

Finamente, las diferencias y similitudes entre el mito clásico de Ovidio, la traducción de Bustamante y *El laberinto de Creta* de Lope serán tratadas gracias a *Lejos del Olimpo: el teatro mitológico de Lope de Vega*, de Agustín Sánchez Aguilar.

2. Lope de Vega: vida y obra

2.1. Vida

Sirvan de semblanza de la vida del escritor las siguientes líneas:

La vida de Lope de Vega se nos presenta como una agitada sucesión de aventuras, una intensa crónica sentimental que ha sorprendido y admirado a varias generaciones de lectores. Sin embargo, fue una existencia sedentaria, relativamente pobre en acontecimientos externos. Lope fue más un aventurero íntimo. Los múltiples y a veces turbulentos azares de su vida fueron esencialmente sentimentales y afectivos (Pedraza Jiménez 2008: 17).

Lope de Vega nació en Madrid el 25 de noviembre de 1562. Sus padres fueron Félix de Vega –bordador de oficio– y Francisca Fernández Flores. En su vivir pueden distinguirse cuatro etapas:

1. Hasta 1588: estudia en el colegio de la Compañía de Jesús. Se enamora de Elena Osorio –Filis, Zaida, Celindaja...–, hija de un empresario teatral, con la que tiene una relación de cinco años. El amor de ambos fue a primera vista, o al menos así lo recordaba el poeta en *La Dorotea*. Al abandonarlo su amada, víctima del despecho, Lope hace correr unas sátiras contra ella y su familia, lo que le vale el ser detenido y desterrado de Madrid durante ocho años.
2. 1589-1595: se casa con Isabel de Urbina (a la que él llamará Belisa), abandonada tras el poeta alistarse a Lisboa unas semanas después de la boda. Volverá a ella tras el regreso de La Gran Armada y marchan juntos a vivir a Valencia. En 1594 muere Isabel de posparto (puerperio).
3. 1596-1614: se enamora de Micaela de Luján (a la que él llamará Camila Lucinda), bella mujer casada, posiblemente comediente que se retiraría de la escena al entablar sus relaciones con Lope; su figura aparece un tanto desdibujada en la poesía del autor. A diferencia de las otras amadas de este, ella era una mujer inculta, pues consta que no sabía firmar. Muchos de los pasajes más hermosos del dramaturgo están basados en la hermosura de Camila Lucinda (sus ojos, su pelo, sus manos...) lo que hace que la personalidad de la misma quede un tanto perdida. A pesar de estos amoríos, se casará con Juana de Guardo, quien apenas aparece en sus poemas. En 1608 rompe con Luján, en 1612 muere su hijo Carlos y en 1613 su esposa. Desengañado de espíritu, se ordena sacerdote en 1614, algo que en la España del s. XVII era casi como un oficio como otro cualquiera.
4. 1614-1635: en 1616 se enamora de Marta Nevares, hermosa muchacha, también casada. Con ella tiene más hijos. Su felicidad con Marta se derrumba: ella queda ciega y manifiesta síntomas de locura y Lope la cuida hasta su muerte, en 1635. Este murió rodeado de una gran aureola de gloria y consideración, pues moría el poeta de todos los ideales del imperio español.

2.2. Obra

A Lope se le considera el “Creador del teatro”, pues a su impulso se debe la comedia española. Se le llamó “Fénix de los Ingenios Españoles” y también “Monstruo de la Naturaleza” por su enorme fecundidad literaria: escribió mil quinientas obras teatrales, aunque muchas de ellas se han perdido. Ello supone que compuso una media de doscientos versos diarios.

Se ha clasificado el teatro de Lope por los asuntos que trata en los siguientes grupos:

- Comedias religiosas, como *La buena guarda*.
- Comedias mitológicas, como *El laberinto de Creta*.
- Comedias sobre historia extranjera, como *El gran duque de Moscovia*.
- Dramas del poder injusto: *Peribáñez y el Comendador Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*.
- Comedias de capa y espada, como *La dama boba* y *El perro del hortelano*.
- Tragedias, como *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*.

La relación de Lope con la historia se trata de un juego literario-verbal, a veces de gran delicadeza y refinamiento, otras de carácter grotesco. Explica Alonso Zamora en *Lope de Vega: su vida y su obra* que, en cuanto a la cultura literaria del dramaturgo, la primera reacción ante sus obras es de asombro, por sus proporciones. Su repertorio actual abarca cuatrocientos títulos, además del número de las obras no dramáticas, de ahí que sus contemporáneos se plantearan un problema sobre la cultura literaria de Lope y sus personales reacciones ante el hecho literario.

La formación de Lope se apoyaba más en el cultismo superficial que en el humanismo hondo. Sus textos no eran difíciles, tan sólo una asimilación de lo estudiado, matizado y acorde con la sensibilidad colectiva de su pueblo. Sus lecturas revelan grandes predilecciones, como Espinel en cuanto a la música, Herrera y Garcilaso en la poesía y Murillo en lo pictórico. No se sintió un poeta culto en el sentido que sí pudieron sentirlo Góngora o Calderón. Él es, ante todo, el poeta más popular de toda la historia en España, que supo identificarse con su pueblo, pues escribía según las necesidades de este, acercándose al humanismo, la meditación y observación del

mundo, formando un ángulo personal de mira. La cultura para él fue un simple adorno más que aparecía y desaparecía según el empleo (Zamora 1961: 111-112).

El primer carácter de su producción es la improvisación y la falta de pulimiento, pues Lope era un autor espontáneo, rápido e inmediato. Sus escritos poco a poco fueron cobrando cuerpo y configurando una experiencia vital a la par que literaria. Conocía y leía diferentes lenguas de una forma más o menos pasable: latín, francés, portugués, catalán, alemán y flamenco. Era gran conocedor de la mitología clásica y la empleó constantemente, dotándola de una proyección inusitada: supo ver el papel de los mortales en las peripecias de los dioses y nos ofrece una mitología resulta en el amor, en el odio, en la curiosidad y el gozo. Así, cita a menudo a Petrarca, Ariosto, Tasso... A pesar de ello, es difícil establecer los límites entre su conocimiento y la simple intención de sorprender haciendo exhibición de estos conocimientos. No hay detrás de sus autoridades largas horas de meditación del humanista. Llegó a aconsejar a uno de sus hijos que tuviera pocos libros aunque escogidos, para extraer de ellos las sentencias y anotarlas y, seguramente, este fue un consejo dado desde su propia experiencia. Sin embargo, el autor leía de manera constante el “libro” más importante de todos: la vida de sus compatriotas y la suya propia. Las preocupaciones, las alegrías y las esperanzas del pueblo eran para Lope su continuo campo de experimentación, desde viejos romances o crónicas hasta la creación literaria de su tiempo: todo hondamente aprendido, capaz de revitalizar gracias a sus situaciones personales. Se convierte así en un poeta que reelabora las tradiciones de España, dotándolas de nuevas dimensiones, lo que se incorpora a la tradición común (Zamora 1961: 114-116).

Lope es una continuación de la mejor experiencia española tanto en problemática como en expresión. Las leyendas nacionales, la lírica popular, las creencias..., todo quedaba reflejado en sus obras. En ellas no hemos de buscar reflexiones ni exuberancias imaginativas como sí lo haríamos en Cervantes, sino el reflejo de emociones y la proyección del sentir colectivo (como queda bien representado en *Fuenteovejuna*). Quizá este sea precisamente su secreto: Lope no nos lleva casi nunca a reflexión, sino a cabalgar, de manera continua, de emoción en emoción (Zamora 1961: 117-119).

Sus obras se dividen en aquellas de carácter no dramático y dramático. En cuanto a las primeras, Lope figura como poeta erudito y culto. En estas obras no está lo

más representativo del dramaturgo y predominan las obras de encargo o circunstanciales. En ellas Lope proporciona principalmente epístolas, églogas, y romances. Destacan las siguientes: *La Arcadia*, *Los pastores de Belén*, *El peregrino en su patria*, *Novelas a Marcia Leonarda* y *La Dorotea*. Dentro de ellas se encuentran sus obras en prosa, sus poemas narrativos y su lírica (Zamora 1961: 120-123).

En cuanto a las segundas –las obras dramáticas–, se trataba principalmente de tipos de teatro contruidos en los corrales, que eran patios de vecinos adaptados para albergar representaciones teatrales de forma estable. A estos asistían, sin mezclarse, todos los estamentos sociales. En ellos el decorado era escaso y la mayor parte de las escenas se dividían con una simple cortina de un solo color, las cuales poseían el poder de convertirse en todo (huerta, templo, jardín, laberinto...) y permitían al espectador participar en la trama con evidente interés. Se piensa que los primeros actores que representaron en las ciudades españolas debieron ser italianos, puesto que las compañías profesionales españolas no aparecen hasta 1575. Eran muy dados a la *Commedia dell'Arte* y de ellos Lope debió recibir varias influencias, como la de la improvisación. Esas compañías dejarían paso a las españolas, que ya a finales del s. XVI eran por lo menos ocho (en 1615 había doce). La escenografía poco a poco se fue complicando y llegó a ocupar un importante lugar en los últimos años de la vida de Lope de Vega, y las limitaciones de los escenarios eran una simple supervivencia de la época medieval (Zamora 1961: 192-209).

La producción dramática de Lope de Vega se publicó en veinticinco tomos y en ellos está todo: lo antiguo, lo moderno, lo nacional y lo extranjero. El autor supo mezclar todos los elementos, formas y procedimientos que en las letras españolas eran ya elementales. Se fijó en la fórmula del teatro nacional, bordeando sus dramas en las vertientes cultas y populares. También buceó en lo hondo de las tradiciones heroicas y planteó problemas en los que el pueblo veía cómo se asentaban sus derechos y sus formas de vida. Todo esto se encontraba respaldado por la ortodoxia religiosa y, por ello, los personajes de Lope eran intolerantes en materia de fe o extirpación de herejías y de luchas con otras castas. Más tarde acudió a una religiosidad elemental y sencilla, pero lo importante es que el dogma y el orgullo siempre fue intocable; los moros, por ejemplo, aparecen en sus obras como un episodio más dentro del tradicional heroísmo de los valores inmanentes del castellano (Zamora 1961: 212-215).

El tono popular de Lope hace que en ocasiones sea complicado hallar un personaje fundamental que tenga los perfiles del prototipo, puesto que en su teatro Lope elige a varios protagonistas, siendo difícil establecer una jerarquía. Cuando el valor colectivo se desborda, es cuando verdaderamente se puede apreciar mejor el problema del personaje en Lope. También es importante, en la estructura externa de sus comedias, la distribución de los personajes, donde el más importante será siempre el gracioso, al que el autor da límites muy definidos, siendo así incorporado, para siempre, a la comedia (Zamora 1961: 216-217).

Entre sus comedias destacan las de capa y espada, de enredo amoroso, en las que aparecen un galán, una dama y un gracioso. El amor de los protagonistas se enfrenta a obstáculos tales como la oposición paterna, algún rival, etc. El final es siempre feliz. Estas comedias tienen tres actos, están escritas en verso, contienen elementos trágicos y cómicos y presentan dos temas fundamentales: la honra y el amor.

Sin embargo, la comedia que trataré en este trabajo, como he mencionado anteriormente, es una de las comedias mitológicas de Lope: *El laberinto de Creta*. Las comedias mitológicas son un subgénero dramático perteneciente al Siglo de Oro que en nuestro país se desarrolló dentro del ámbito cortesano y palatino. Son obras de gran cuerpo escenográfico dado a la fantasía que se desplegaba gracias a la mitología griega y romana en la que se inspiraban los autores. Los mitos se interpretaban con libertad e incluso se entremezclaban con otras tradiciones o ciclos novelescos. Su función principal era, ante todo, propagandística.

Con todo, debe advertirse que, en Lope, los mitos están romanizados: los dioses y héroes del mito aparecen en su variante onomástica latina, debido al hecho de que sus fuentes clásicas son preferentemente latinas, Ovidio sobre todo, cuyo destinatario era mucho más amplio que el de, por ejemplo, los poetas helenísticos.

3. *El laberinto de Creta*

Según Agustín Sánchez Aguilar, Lope siempre tuvo dos psiques. La más juiciosa lo empujó a convertirse en cura y le hizo admitir sus propios errores con un dolor que parecía honesto, pero Lope también tenía una psique indomable de galán que le llevaba siempre a caer en el irremediable juego que lleva siempre consigo el amor. Destinado a vivir en mitad de toda esa dualidad, el mundo íntimo de Lope se transformó en un

complicado terreno en el que el poeta se retaba continuamente a sí mismo. Para un dramaturgo barroco, la mejor manera de precisar una vida emocional tan intranquila era acudir a la imagen del laberinto, esa construcción mítica que abundaba entre pasillos abstraídos y callejones sin salida. Por eso, al saber que Lope escribió una comedia sobre el laberinto de Creta, uno se cuestiona enseguida y de manera casi automática la posibilidad de leerla en clave biográfica, pero esto es una tarea condenada al fracaso, puesto que *El laberinto de Creta* es una más de la infinita cantidad de comedias de poca altura que Lope escribió con mucha profesionalidad pero escaso amor, sin voluntad alguna de reflejarse a sí mismo en ella, movido por el único objetivo de ganarse la vida a costa de la apasionada necesidad de teatro nuevo que avivaba al público de los corrales por aquel entonces (Aguilar 2010: 103).

En esta obra, Lope trata con toda espontaneidad el motivo fantástico-mítico con el fin de adaptarla a su público, pues esta era una pieza pensada para ser representada en el corral de comedias, a diferencia de la mayoría de este género, cuya función se realizaba en palacio ante un público cortesano más experto en la materia. Por ello la dota de un patrón de acción no muy común en estas composiciones. Escenifica para su beneficio la historia del héroe Teseo, vencedor del Minotauro en el laberinto de Creta, acortando y variando algunos elementos, adaptándolos a las costumbres y ética del siglo XVII. La fuente utilizada está en la *Metamorfosis* de Ovidio, que pudo leer a través de la traducción de la misma de Jorge de Bustamante.

La obra resume la traición de Cila a su padre, mediante la cual Minos toma la ciudad de Atenas; el terrible adulterio de Pasife, esposa de Minos, que causa el nacimiento del monstruo que será encerrado en el Laberinto; el tributo de los diez hombres y mujeres atenienses que debía cobrarse para satisfacer al Minotauro, que está en el origen de la acción principal, pues gira en torno a uno de los diez varones, Teseo; la muerte del *torihombre*, y el amor y desamor de Fedra y Ariadna. Algunos episodios inventados por el autor –como el amor entre Ariadna y Oranteo, el desafío de este a Teseo y algunas escenas pastoriles– conforman la acción secundaria, que sirve de complemento a la acción central.

Lope aprovecha aquí la leyenda de Teseo para ofrecer una imagen compleja y agitada del amor, convirtiendo el mito del Laberinto en una excusa para traslucir que la pasión amorosa es justamente eso: un laberinto lleno de oscuridad y artimañas. Por

culpa de este, Teseo engaña a Ariadna, Cila mata a su padre, Pasife mantiene relaciones con un toro, Ariadna abandona a su familia y a su patria, Fedra traiciona a su hermana y Oranteo corteja a un hombre y corrompe el templo de la diosa Minerva. El amor es una especie de dictador que niebla la inteligencia de los personajes, tal y como subraya Fedra recordando el caso de Hércules en los siguientes versos: “*Hércules ocupaba/ el estrado de Yole, reina bella, / donde dicen que hilaba/ como si fuera tímida doncella; / luego si amar sabía, / verá que esto es amor, / no cobardía*” (v. 480-485). Así, la obra nos hace ver que el amor conducirá a menudo a la herida moral, algo que conlleva un cierto contenido autobiográfico puesto que Lope escribe esta comedia en un momento en el que el amor le había empujado a hacerse sacerdote sin cerrarse al hecho de ser amante. El amor no sólo refleja los intereses personales de Lope sino que proviene del objetivo de ajustar el mito de Teseo a las reglas propias del teatro del Siglo de Oro, donde ninguna obra dramática dejaba de lado dicho tema (Aguilar 2010: 117).

Tras la sinopsis de la obra, analizaré *El laberinto de Creta* basándome en la tesis doctoral de Natividad Valencia *Estudios de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, y siguiendo el mismo orden: su datación, fuentes, personajes y temas, estructura, estilo y versificación, y escenografía, para así finalmente dar paso a las diferencias entre esta comedia mitológica de Lope y el mito original de Ovidio, traducido por Jorge Bustamente.

3.1. Datación

En literatura es necesario fijar algún tipo de periodización ordenada para encuadrar y explicar las actitudes artísticas que parecen agruparse en un proyecto creativo y general. Normalmente, este solo puede llegar a ser apreciado desde la distancia en el tiempo –a veces también en el espacio–, por lo que la idea del origen de un clásico solo queda determinada, salvo excepciones, cuando ha dejado de ser contemporáneo.

Menéndez Pelayo, en sus indicaciones preliminares sobre las comedias mitológicas del Fénix, explica que la tragicomedia analizada es previa a 1618, ya que está mencionada en la segunda lista de *El Peregrino*, de 1621, en la *Parte décimasexta* de las comedias de Lope, junto con las tres piezas mitológicas que anteceden: *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres* y *El Perseo* (Menéndez Pelayo 1896: 204, *cit.* por Valencia 1994: 105).

Por su parte, Silvanus Morley clasifica esta comedia en su tabla de comedias auténticas de Lope sin fechar. Para este crítico, la probable fecha de composición de esta obra estaría entre 1610 y 1615 (Morley, 1968: 346). El cálculo de quintillas da como destino el año 1615 y las redondillas y décimas parecen evocar como punto de partida 1610. Los pareados en versos sueltos y los romances, sin embargo, se inclinan a ser de 1612.

Finalmente, Agustín Sánchez Aguilar explica que esta parece haber sido creada en la primavera de 1617, ya que hacia mayo o junio de ese año, Lope le escribió al duque de Sessa una carta donde decía: “Ahora me dicen que va Amarilis a la comedia del Laberinto; del suyo quisiera yo salir, mas no tengo hilo de oro, ni aun le quiero”. De ahí se supuso que la comedia de “El laberinto” era *El laberinto de Creta*, y esto lleva a pensar en esa misma primavera del 1617, pues las compañías de teatro del Siglo de Oro solían precisar el estreno de sus comedias a los pocos días de recibir el texto (Aguilar 2010: 104).

Todo esto permite situar la composición de la obra en el período que va de 1610 a 1615.

3.2. Fuentes

Valiéndose de los estudios de Menéndez Pelayo (1896: 205), Natividad Valencia comenta lo siguiente:

“Esta pieza de Lope comprende una parte importante de las tradiciones relativas a Teseo, no considerado como esposo de Fedra y padre de Hipólito –tal como aparece en el teatro trágico–, sino como el héroe épico, domador del toro de Maratón, defensor de la libertad del Ática, invicto del Minotauro de los Rodeos del Laberinto de Creta con ayuda del hilo de Ariadna” (cit. por Valencia 1994: 286).

A raíz de esto, Menéndez Pelayo señala que ningún estudioso del tema defiende la existencia personal de Teseo mas no se puede negar la histórica, siendo fundador y héroe simbólico de su pueblo (Menéndez Pelayo 1896: 205).

Antonio Ruiz de Elvira explica en su *Mitología clásica* que la tradición más famosa en cuanto a este mito se fundamenta en los relatos clásicos de la *Odisea* (canto XI), Eustacio en su *Comentario a Dionisio Periegeta*, Heródoto en su *Historia*, Diodoro

Sículo, Estacio, Suidas en su *Lexicón*, Apolonio de Rodas, Estrabón en su *Geografía*, Pausanias, Higino en sus *Fabulae*, Plauto, Lactancio Plácido y Ovidio en su *Metamorfosis*.

Según todas las versiones anteriormente mencionadas, la historia del rey Minos se resume de la siguiente manera: Zeus abandonó a Europa tras haber tenido con ella tres hijos –entre ellos, el rey de Creta en Lope– y, muerto el Dios de los dioses, los tres hermanos procuraron el trono de la ciudad. Minos declaraba que los dioses apoyaban su trono y, para demostrarlo, levantó un altar para Poseidón –Dios de los mares– y pidió su ayuda: requería que el Dios hiciese salir a un toro del mar para más tarde Minos sacrificarlo en su honor. Así lo ofreció Poseidón, y es cómo Minos llegó a ser rey. Se casó con Pasifae –*Pasife* en Lope–, con la que tuvo varia descendencia, entre ella Ariadna y Fedra. Salido el toro del mar gracias al poder de Poseidón, Minos, embelesado por la belleza y fuerza del animal, olvidó su promesa al Dios y se negó a sacrificarlo. Molesto, Poseidón se vengó volviendo loco al toro, hasta que al fin fue vencido por Heracles. Pero antes, el rey de los mares hizo que Pasifae se enamorase del toro, amor del que nació el Minotauro. Minos hizo que Dédalo le construyese un laberinto donde encerrar al producto del “pecado” de su mujer. Asesinado Androgeo por los atenienses, Minos decidió vengarse y enviar una expedición que, tras luengo bloqueo, conquistó Mégara y puso como tributo a los atenienses que debían enviar cada nueve años a siete muchachos y a siete muchachas destinadas a ser pasto del Minotauro. A este tributo le puso fin Teseo (Valencia 1994: 287).

Con respecto a la historia del Minotauro (llamado Asterio según Apolodoro III, 1, 4 y schol. Lyc. 1301, y Asterión según Pausanias II, 31, 1), ser con cuerpo, manos y piernas de hombre y cabeza y cuernos de toro, este será derrotado por Teseo. Dédalo le construye un laberinto para encerrarlo y ocultarlo, con un número indefinido de pasadizos y corredores de donde resultaba imposible salir una vez se hubiese entrado (Ruiz de Elvira 1988: 369).

Teseo es elegido como tributo entre los muchachos que debían ser devorados por la criatura. Ariadna, la hija de Minos, se enamora de él y le promete ayudarlo si él a cambio la lleva consigo a Atenas para casarse con ella. Teseo se compromete, y es cuando Ariadna le pide a Dédalo, el arquitecto del laberinto, que le revele cuál es la salida del mismo. Además de revelárselo, este le indica que debe darle un hilo a Teseo y

le explica qué deben hacer con él. Teseo mata al toro a puñetazos según Apolodoro (el resto de las versiones no dice nada al respecto), y consigue salir del laberinto con la ayuda del hilo de Ariadna. Huyen ambos en el barco de Teseo y al llegar a Naxos (isla que será cambiada en Lope por Lesbos) él la abandona cuando está dormida. Baco se enamoraría de ella y terminaría por convertirla en una constelación (Valencia 1994: 288).

Según Menéndez Pelayo (1896: 208), Ovidio parece ser el principal conductor por el que las narraciones sobre Teseo llegaron a la poesía moderna. Natividad López señala lo siguiente al respecto: “*Seguramente preferiría seguir a Ovidio, teniendo en cuenta la facilidad y gracia de su estilo. En conclusión, para M. Pelayo Lope sigue los hechos de Ovidio pero empleando su libertad habitual*” (Valencia 1994: 289) y esa libertad la veremos, sobre todo, en las diferencias entre el mito del clásico y el barroco, siendo, por ejemplo, el ACTO III completamente inventado por el Fénix.

3.3. Personaje y temas

A Lope de Vega los mitos que más le interesan son aquellos que muestran una línea argumental donde aparece el amor. Los mitos son transformados así en historias de flirteos, a los que añade los diferentes movimientos de los personajes, españolismos, letras para cantar, mezclas de lo trágico y lo cómico, etc., con todo lo cual se conforma finalmente una comedia mitológica. Sin embargo, en el anterior apartado ya hemos visto cómo el tema fundamental que se trata en *El laberinto de Creta* es la condición épica de Teseo, a pesar de ciertas escenas amorosas con Ariadna y Fedra. Es una de las comedias en las que Lope deja un poco más de lado el amor entre los personajes y se dedica más al heroísmo de, en este caso, el protagonista Teseo, además de diferentes tipos de alusiones a la desilusión amorosa y al poder del dinero, donde podemos encontrar incluso alusiones propiamente autobiográficas. Un ejemplo de ello se da cuando Fineo y Teseo se plantean el problema de llevar en el barco a ambas hermanas, casi un eco de Lope cuando, casado con Juana de Guardo, abandona a su familia legítima para unirse a Micaela de Luján, teniendo así dos familias: una legal y otra ilegítima.

Entrando ya en el estudio de los temas concretos que aparecen en dicha comedia, señalaremos en primer lugar la figura del HÉROE, representado por Teseo en *El laberinto de Creta*:

Este es el prototipo de héroe ligado a la tierra y probablemente la aventura por la que es más conocido es precisamente la del pasaje del laberinto y su valentía ante la matanza del Minotauro; más adelante veremos cómo Lope se toma la libertad de cambiar su ascendencia. Durante toda la obra el héroe da muestras de la “bipolaridad” de su carácter y la bajeza de su espíritu, siendo un aspecto a destacar de la obra el desarrollo psicológico que hace el autor del mismo, construido a partir de sus características más negativas; lo constatamos, a medida que avanza la acción, en la “antipatía” progresiva que Lope va sintiendo hacia Teseo; claro ejemplo es el episodio en el que su criado Fineo intenta hacerle ver que abandonar a Ariadna sería traicionarla y Teseo blande su espada contra él. Nos cuenta Alonso Zamora que en las comedias mitológicas la interpretación del mito varía y la historia suele actualizarse con el objetivo de acercarse un poco más a la realidad del público que la observa. Los protagonistas heroicos se humanizan, perdiendo su estatus de héroe legendario y se transforman en personajes de carne y hueso –tal y como vemos en el caso de Teseo, aunque este aquí no es tratado como héroe perteneciente a estirpe de dioses, sino al héroe que salva de la desdicha a sus compatriotas y logra acabar con el Minotauro–, además de existir también una desmitificación dado a la presencia del gracioso, la cual explicaré en el párrafo siguiente. Lope muestra al héroe como la nobleza, pero haciéndose día a día en una lucha continua con otros personajes que a su lado se multiplican. El héroe siempre es intrépido y determinado, valiente, no dudará en sacar la espada ni en estar dispuesto a situaciones heroicas que conlleven sacrificio. Como ya se aprecia en Teseo, el héroe suele amar con encendidos conceptos, palabrería enamorada y jugosa (como así habla a las hijas de Minos), y suele enredarse en apasionamientos, venganzas y despechos. La figura del criado a su lado será crucial y marcará la gran diferencia entre ambos (Zamora 1969: 216-217). Toda la participación de Teseo hasta llegar a Creta es invención de Lope. En varias ocasiones se ensalza su figura comparándolo con grandes dioses o héroes como Hércules, pues si Lope quiere mantener el suficiente rigor ha de ser así.

Señalaremos en segundo lugar la figura del GRACIOSO, la cual resulta posiblemente la más importante de todas. Fineo, inventado por Lope, es quien encarna este papel, con frases ingeniosas y humorísticas como las utilizadas al enterarse del adulterio de Pasifae con el toro o cuando Teseo va a ser devorado por este, eligiendo momentos dramáticos para hacer la práctica de su función.

Díez Borque expone que el gracioso es un personaje de primaria y fundamental creación literaria, aunque existieran ciertas características en la sociedad que apoyaran esa realidad del personaje. Es, principalmente, un elemento constitutivo de la comedia con una exculpación desde la estructura de la misma y no desde la estructura de la sociedad. Su principal misión es servir de complemento “real” al galán –en este caso Teseo– y sus intervenciones pueden llegar a ser, en ocasiones, excesivamente reales, ya que son generadas por una necesidad literaria, apoyada en la diversidad como técnica. Su definición desde unos ejes sociales es mucho más intrascendente que desde unas coordenadas propiamente literarias. Este personaje pertenece, por norma general, al plano social de los criados. En el gracioso como criado se comprueba que la lealtad es actitud interesada, falsas alabanzas en espera de recompensa y, en esto, la comedia refleja los efectivos componentes en las relaciones sociales amo-criado, destacando el interés como factor de vinculación (Díez Borque 1976: 239-245). Su pragmatismo lo lleva a preferir el dinero al amor, pero Fineo será la excepción que confirma la regla en cuanto a esta última información. Lope cede a Fineo la acción más humana y ética de todos los personajes de la obra, como veremos a continuación.

Fineo presentará una parte más realista: intenta que Teseo no abandone a Ariadna por su hermana, dado que sería una gran traición tras la ayuda de esta, o advertirle del peligro que conlleva intentar acabar con el Minotauro. Aquí es donde vemos la primera contradicción con respecto al canon del gracioso-criado del teatro del Siglo de Oro, pues lo usual en la comedia nueva era que el galán y su mozo permaneciesen juntos contra todo pronóstico, siendo fieles a su amistad indestructible. Aquí, el héroe se comporta tan indignamente que el criado le advierte que traicionar a quien le ayudó es una actitud muy ruin y, ante tal acusación, Teseo reacciona con la ira, desenvainando su espada y amenazándolo de muerte. La tensión asciende tanto hasta el punto de que ambos optan por superarse: Fineo se quedará junto a Ariadna mientras que Teseo zarpará junto a Fedra (Aguilar 2010: 112). Fineo no antepondrá el dinero al amor, sino justo lo contrario. Lo comprobamos en los versos siguientes:

*“Si justo o injusto fue,
yo no quiero disputar,
pero dejar a Ariadna,
eso es bajeza, señor,
indigna de tu valor*

*y una ingratitud villana;
que Ariadna te dio a ti
la vida en una ocasión
tan notable, y no es razón
que se lo pagues así.” (v. 663-674)*

Además, Fineo será quien consiga que Teseo, al final de la obra, sea perdonado por todos –destacando los personajes de Oranteo y Minos– en la isla de Lesbos, trayendo de vuelta a Ariadna disfrazada de pastor, de nombre Montano. Así pues, vemos cómo el gracioso sale de su papel y se muestra más juicioso que el propio héroe, quien queda moralmente por debajo de él.

Jesús Cañas nos explica que la DAMA no suele presentar grandes descripciones físicas ni pormenorizadas ni generales, pues se presupone que es bella y joven. Psicológicamente se trata de un personaje que vive para el amor, a veces celosa, caprichosa y preocupada por su honor –en esta comedia, la dama no se llega a asimilar demasiado a Ariadna ni a Fedra, quienes se muestran totalmente contrarias a muchos de estos adjetivos–. Su función principal es llevar a cabo el desarrollo de las relaciones amorosas, forman pareja con el galán y facilitan la creación de triángulos amorosos que posibilitan el enredo –aquí sí vemos el parecido: Fedra, Ariadna y Teseo formarán el triángulo amoroso en el *El laberinto de Creta*–. Puede ser activa como Ariadna, quien lucha por conseguir a Teseo, o pasiva como Fedra, quien simplemente se convierte en receptora del amor del héroe (Cañas 1991: 75-96).

En cuanto a los DIOSES, veremos cómo Lope los trata de manera familiar, moviéndolos a su antojo y volviéndolos más terrenales, disminuyendo así sus poderes sobrehumanos sobre sus personajes como escritor y creador de la obra, como cuando habla de la acción de Júpiter hechizando a Pasife como si se tratara un instinto humano.

Será en el episodio en el que Teseo va a ser devorado por el monstruo donde Lope introduce las palabras del héroe que más connotación política tienen de toda la obra. Pronuncia versos sobre el régimen democrático de Atenas y reivindica el derecho a tener las mismas oportunidades de todos los ciudadanos, no sólo de los gobiernos, que “se salen con lo que quieren”. A partir de su *Arte nuevo de hacer comedias* podemos conjeturar que sus escasas alusiones a la política se pueden basar, principalmente, en el miedo a la censura:

“En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretendida fama.” (v. 341-346)

El uso de DISFRACES es un recurso habitual en el teatro de Lope. En *El laberinto de Creta* lo encontramos en dos ocasiones –además, en un mismo personaje–: Ariadna como Montano –el pastorcillo– y como Minerva –la diosa–. Con ambos disfraces se encontrará con Oranteo, quien tiene la mosca detrás de la oreja, pues encuentra en los disfraces los mismos rasgos de su amada perdida. Según Díez Borque (1976: 47), la mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII tiene amplias resonancias morales, que originaron prohibiciones, y que sin embargo, este era el máximo placer erótico que se le podía brindar al espectador. Explicaré más adelante y en mayor extensión el significado de estos.

En cuanto al HONOR –fundamental en el teatro del Siglo de Oro–, las alusiones son profusas en *El laberinto de Creta*. Vemos la primera muestra cuando Minos recibe la noticia del adulterio de Pasife y considera que más le valdría estar muerto. Además, se trata de manera explícita al volver Minos a su patria y decir: “*Vencido vengo yo, mi honor perdido. ¿Dónde está la cruel?*” (v. 641-642).

Explica Díez Borque (1976: 297) que la ortodoxia del honor, tan frecuentemente expresada por Lope, es un sentimiento exclusivo de la nobleza que lo posee con anterioridad, con la posibilidad de transmitirlo a sus vasallos si actúan de acuerdo con los principios de su estamento social. Pero en la comedia, sentimientos que observan la esencial dignidad humana del individuo se confunden, en su formulación, con principios del honor, aparte de una aceptación por las clases inferiores. La confirmación del honor a la reputación determina que este no depende de su propietario, sino de la opinión de los demás, rigiendo y regulando las relaciones sociales en diversos territorios. En la comedia de Lope de Vega honor y honra serán los dos conceptos clave que gobiernan, valoran y coartan la actuación de los individuos. El noble, por el mero hecho de serlo y poseer honor, es valeroso y nunca renunciará, por temor al reto, a salvar una afrenta.

En esta comedia mitológica de Lope, muchos de los temas están tratados “a la española”, pues los personajes no parecen ser individuos de la antigua Grecia sino damas e hidalgos de la España de los Austrias, por más que Menéndez Pelayo diga que es la pieza con menor degustación clásica de todas las escritas por el autor (Menéndez Pelayo 1896: 209).

Más allá de la españolización del mito, la obra refleja una visión objetiva y realista de la mitología, y dicho proceso de desmontaje lo manifiesta Lope suprimiendo la mayor parte de los hechos maravillosos y esto, en realidad, fue una jugada arriesgada por parte del autor, puesto que equivalía a trabajar contra la “*esencia misma de sus fuentes*”. De hecho, una de esas españolizaciones se encuentra en una escena del Acto III donde los devotos entonan una canción a la diosa Minerva (Ariadna), la cual no alude a una costumbre de la antigua Grecia sino a una fiesta típica de la nación del autor: la maya (Aguilar 2010: 119-220).

4.4. La estructura

Esta se configura en cuatro grandes episodios, entre los que se intercalan, como ya hemos visto, invenciones del poeta y escenas pastoriles y villanescas:

1. El abandono de Cila.
2. El adulterio de Pasife.
3. La hazaña de Teseo en el laberinto de Creta.
4. El amor y abandono de Ariadna.

Dividiremos la obra en sus tres respectivos actos, analizando más detenidamente cada uno de los mencionados episodios.

En el ACTO I el dramaturgo plantea la acción al tiempo que pone al público en antecedentes de lo que se va a contar más adelante. Encontraremos a una Cila abandonada por el rey Minos después de haber traicionado esta a su padre por ayudarlo. Completada la escena, Cila, ofendida por la promesa incumplida, desea a Minos toda suerte de males en la vuelta a su patria y, justo al salir esta de escena, el rey recibirá la noticia –por parte de Polineces– del adulterio de su mujer Pasife con un toro, de resultas de lo cual concebirá un monstruo mitad hombre mitad animal. Minos entra en cólera y pone rumbo hacia su patria, donde Oranteo pretende, mientras tanto, casarse con su hija, Ariadna. El rey de Creta, enfurecido con Atenas –pues mientras él batallaba allí su

mujer cometió tal abominación–, se vengará de dicha ciudad enviando cada año diez tributos hombres y diez tributos mujeres a ser devorados por el ser nacido del vientre de Pasife. Pedirá a Dédalo –su arquitecto de confianza– la construcción de un laberinto para encerrar al Minotauro; no era capaz de matarlo, ya que ello podría conllevar la ira de Júpiter, pues el monstruo era su hijo. En uno de esos envíos de tributos será elegido Teseo quien se presentará en Creta para ser carne del Minotauro tras insistir en un procedimiento democrático que iguale a ricos y pobres, intervención que trasluce la idea de Lope de mostrar el comportamiento de los atenienses como simpatizantes de un régimen democrático, con el fin de no caer en anacronismos.

Hasta aquí, el planteamiento del argumento de la obra parece estar escenificado con gran rapidez, tal vez con el objetivo de enlazar lo antes posible la historia de Minos y Cila con la del héroe Teseo.

Situada ya la acción en Creta, Lope incluye al personaje de Ariadna, hija de Minos y Pasife, quien se queja a su padre por su decisión de casarla con Feniso cuando ella ama a Oranteo. Al conocer a Teseo y conocida su misión en Creta, Ariadna, enamorada de él, decide ayudarlo a liquidar al Minotauro. Díez Borque explica en *Sociología de la comedia española del siglo XVII* lo siguiente:

“El enamoramiento súbito e instantáneo es una constante repetida, prácticamente, en todas las comedias estudiadas. Supongo un artificio literario, claramente separado de la realidad, en el que se apoya la estructura y sentido de la comedia y que no difiere, esencialmente, de formas de literatura amorosa infraliteraria [...] Consecuentemente, con esto se afirmará, que el amor verdadero es el flechazo. Si el enamoramiento es súbito, también lo es el desenamoramiento.” (Díez Borque 1976: 28)

Así pues se comprende el amor en la comedia, en este caso instantáneo el que siente Ariadna hacia Teseo nada más conocerlo y el de él, quien de manera súbita también se desenamorará (teniendo en cuenta que de verdad se enamorase de ella cuando le promete llevarla consigo en el ACTO II) con la misma rapidez con la que le promete casamiento.

En el ACTO II vemos a un Teseo como tributo, esperando suerte en la antesala del laberinto. Ariadna llega, acompañada de Fedra, dispuesta a ayudarle a cambio de que,

una vez vencido el Minotauro, el héroe lleve a ambas hermanas consigo y se case con ella. El proceso será el de la entrega de un hilo de oro que deberá atar a la puerta del laberinto para volver sobre sus pasos, guiado por el camino marcado; además de esto, Ariadna le entrega una maza para poder vencer al monstruo y, una vez victorioso, marchar a Atenas todos juntos –por supuesto, a escondidas de Minos–. Se contempla la confirmación del héroe –promesa que después no cumplirá– en los siguientes versos:

*“Serás duquesa de Atenas
si del Laberinto obscuro
salgo con vida, y lo juro
a cuantas luces serenas
sirven de claras saetías
a los dioses celestiales,
para ver a los mortales
por doradas celosías;
y fálteme todo el cielo
si a esta palabra faltare (v. 155-164)*

En una breve parte de la obra, Lope narra cómo el protagonista se adentra en el laberinto y acaba dando muerte a la bestia. Lo sabremos gracias a los siguientes versos del mismo: *“¡Gracias a los altos dioses/ que del laberinto ciego/ salgo con vida!”* (v. 427-429).

En este acto también sucederá el episodio de la pedida de mano a Minos de sus hijas por parte de Oranteo y Feniso, sin ser conscientes de que ambas hermanas han huido a Atenas con Teseo. Será Polinices quien dé la noticia al rey sobre dicha partida de sus hijas. Durante el viaje, Teseo se enamora de Fedra y abandona a Ariadna en la isla de Lesbos tras discutir con Fineo –pues este le recrimina su actitud– y, acto seguido, también dejarlo en tierra. Así pues, Fineo y Ariadna se ayudan mutuamente a continuar solos.

En el ACTO III se encuentra la pura invención de Lope de Vega, quien se sirve de su imaginación para prolongar la historia con el propósito de resolver las cuestiones de honor que subyacen en los episodios amorosos: Oranteo promete vengarse de Teseo por “arrebatarle” a su futura esposa y advierte de una posible y buscada guerra por su parte. Manda así a Lucindo, uno de sus vasallos, a notificarlo. Oranteo decide irse a vivir al

campo para allí olvidar a Ariadna en soledad. Esta, mientras tanto, estará sumida en la aventura de hacerse pasar por un pastor –de nombre Montano– que, además, tendrá una enamorada: Diana. Esto nos permite suponer que el disfraz de hombre estaba conseguido para el cometido de la supervivencia en la isla. Tanto es así que incluso Oranteo, habiéndola encontrado de casualidad, duda de si quien se encuentra bajo esa fachada de pastorcillo es o no su amada.

Este acto contiene uno de los episodios más curiosos de la obra: Ariadna como Minerva. Los pastores deciden ir a un templo para saber, bajo orden de la diosa Minerva, quién será el próximo rey. Montano será persuadido por Doriclea –otra enamorada de Ariadna como pastor– para salir disfrazado y así sucede. Ya como diosa, intentará hacer ver a Oranteo que su amada se encuentra en esa isla: *“La que buscas, Oranteo,/ en estas islas está/ y muy presto se verá/ que aquí la dejó Teseo/ de celos de su mujer”* (v. 676-680).

Una vez realizado el esperado encuentro final entre Oranteo, Teseo y Minos, se da una gran disputa entre los tres, cuyo motivo principal será las hijas de Minos. Será ahí cuando Fineo aparezca para decir que Ariadna está muerta, pero que existe un pastor muy parecido a ella, y el resto del grupo reclama su presencia. Al ver a Montano, todos se dan cuenta de que en realidad es ella –inclusive Diana, quien queda totalmente petrificada al ver que su amado en realidad es una mujer–. Se suspende el duelo pues Teseo demuestra que no se la llevó, sino sólo a Fedra –con la que se ha casado– y prometiéndose en matrimonio Ariadna y Oranteo por un lado, y Fineo y Doriclea por otro, es como se pone fin a la enemistad.

Esta última parte podría ser titulada “La reconciliación”. En ella el desenlace de la trama lo realiza el autor con una serie de episodios que se van superponiendo, entre ellos la llegada de Teseo a Lesbos con Fedra, la de Minos a Lesbos, la reconciliación de Minos con su hija, la de Teseo con su criado Fineo, y la final de Ariadna con su padre y su amado Oranteo.

Una vez descrita la estructura de la obra, tal y como explica Natividad López (1994: 671), podría decirse que se encuentra marcada por una serie de abandonos amorosos, todos ellos con la misma peculiaridad de ser motivados de manera injusta y con el agravante de que han ayudado a sus amantes hasta el último momento. Estos pueden dividirse de la siguiente forma:

1. Abandono de Escila por parte de Minos (ACTO I).
2. Abandono de Oranteo por parte de Ariadna (ACTO II).
3. Abandono de Ariadna por parte de Teseo (ACTO III), siendo este el más importante, puesto que será el origen central en el progreso de la obra que dará lugar al conflicto y reconciliación final.

4.5. Estilo, versificación y escenografía

El laberinto de Creta contiene grandes semejanzas afines al resto de las comedias mitológicas de Lope si hablamos de la preciosidad en la versificación. Será Oranteo quien, gracias a su amor por Ariadna, nos concederá los pasajes líricos más hermosos. A pesar de esto, se ha de reconocer que hay mucha más acción y no se trata de una obra tan atenta en cuanto a la poética, como si puede serlo la de *Adonis y Venus*. Aquí vuelve a darse, una vez más, el doble plano amo/criado, cada cual con su diálogo amoroso equivalente (Valencia 1994: 795).

Siguiendo el ejemplo mencionado anteriormente, los versos que dirige Oranteo (más tarde lo hará Teseo) a su amada se verán correspondidos por un lenguaje sencillo y burlón por parte de los criados, en este caso representados por la pastora Diana. Natividad Valencia (1994: 796) expone el siguiente diálogo como muestra de esto: “*pues no te canses Fineo/ que no he de quererte ya/ si no haces que se case/connmigo Montano*” (v. 158-162) y Fineo “*tú tienes gracioso humor;/ favor prometes hacerme/ para después de casada./ El corretaje me agrada, pero no quiero atreverme,/ porque sé que no es Montano/ para casado*” (v. 167-174).

Continuando el orden señalado en la estructura de la obra, señalaré algunos ejemplos de los procedimientos empleados por Lope de Vega para potenciar el tema al que me refiero:

En el ACTO I se visualizan algunos juegos de palabras, puestos en boca de Fineo, suelen tener siempre una finalidad humorística: “*Lo mismo es ir al templo/vengo del templo, contemplo/ doy al templo y lo interior/ es todo vicio y error, como lo dice este ejemplo*” (v. 429-433, cf. Valencia 1994: 797).

Se detecta también el uso de las comparaciones que destacan la belleza de la dama. El elemento comparativo siempre suele ser un elemento de la naturaleza, fuerzas de la misma o un sufrimiento por algún motivo, como la ausencia, cuando Ariadna cuenta a su hermana Fedra: “*Que como a un árbol desnuda/de sus hojas y sus ramas/ y en sus abrasadas llamas/su verde esperanza muda,/así, donde ausencia alcanza...*” (v. 614-618).

El epíteto será, por otro lado, un procedimiento independiente destinado a crear un cierto ambiente poético (Valencia 1994: 797), como cuando Polineces da la noticia del adulterio de Pasife a Minos y él responde: “*No prosigas mi afrenta y desventura.../ eclipse el claro sol su lumbre pura, apáguese la lámpara Febea,/ porque no pueda ver la mortal gente/ tal monstruo de mi honor eternamente*” (v. 353-361).

Además, también hay un gran número de etopeyas utilizadas para la descripción de los rasgos en el carácter de algunos personajes, como trasluce Fineo la personalidad de Teseo en la escena correspondiente a la democratización de los tributos mandados desde Atenas: “*¿Cómo permiten que un hombre/ tan valiente y principal,/ vaya a dar paso a una fiera?*” (v. 707-709).

Las personificaciones también son típicas a lo largo de toda la obra. Un ejemplo de este acto está puesto en boca de Polineces: “*Sabrás que Pasife, ¡ay cielo!... / bajaban de tus pastores/ las vacas, que en los cogollos/ de la hierba entretenían/ la sed/ con pies perezosos*” (v. 280-289).

En el ACTO II tenemos nuevamente juegos de palabras (estos se reiteran constantemente a lo largo de los tres actos). Afín es el ejemplo, puesto en boca de Fineo, siempre con un fin claro de producir humor: “*Oh, Pasífae del infierno/ como hiciste un torihombre/ no hicieras un hombriciervo!*” (v. 392-394).

Predominará en este acto, nuevamente, el uso de personificaciones, como la que aparece justo al comienzo, en el diálogo entre el héroe Teseo y Fineo cuando este le notifica a su amo la ayuda de Fedra y Ariadna: “*Esta noche con las dos,/ hasta las dos y aun las tres,/ estuve, y supe quién es/ este amor, que es ciego y dios.*” (v. 43-46).

El uso de metáforas y preguntas retóricas también es común aquí. Tenemos un ejemplo de las primeras en la conversación entre Teseo y Ariadna la primera vez que se encuentran: “*Yo soy,/ ángel, el duque Teseo;/ ya no preso, pues ya veo/ en que*

diverso cielo estoy” (v.67-70). En cuanto a las segundas, continuando la misma escena y nuevamente en boca de Teseo: “¿*Por dónde, hermosa Ariadna,/ entró sol tan verdadero,/ sin que llegasen primero/ las nuevas de la mañana?*” (v. 75-79).

En el ACTO III vuelven a darse juegos de palabras (también, otra vez algunos, en boca de Fineo). Un primer ejemplo lo proporciona un rápido diálogo entre Ariadna, cuando se hace pasar por Montano, y Diana, enamorada de ella sin saber que se trata de una mujer: “... *mírame*” (v. 113) “*Ya te he mirado*” (v. 114) “*Más, digo*” (v. 115) “¿*Otra mirada?*” (v. 116).

Respecto a la VERSIFICACIÓN, Valencia aporta que en la comedia se dan los siguientes tipos de versos, de mayor a menor utilidad: redondillas, romance, quintillas, décimas, octosílabos, liras, versos sueltos y sonetos, en general (Valencia 1994: 800-803). Siguiendo nuevamente el orden de los actos, Natividad Valencia divide las diferentes versificaciones de la siguiente forma:

-En el ACTO I, las redondillas aparecen en tres diferentes diálogos: en el primero de Cila y Minos, tras el abandono de la primera por el segundo; entre Ariadna y su hermana Fedra sobre la ausencia amorosa, y entre Fineo y Teseo cuando se dirigen a Creta tras la selección del segundo como víctima sacrificial.

-En el ACTO II, el romance será utilizado, por norma general, para informar sobre algo. En este caso aparece en dos diálogos y un monólogo: diálogo entre Minos y Fineo preparando el viaje de vuelta a Creta y entre el mismo y Polinices cuando este trae las noticias de la patria y el monólogo de Polinices narrando el adulterio de Pasife.

Las quintillas se localizan en el diálogo de Fineo, Teseo y Albante cuando hablan sobre que los tributos enviados al laberinto han de ser devorados por el Minotauro.

-En el ACTO II, las redondillas están presentes en cuatro diferentes escenas: cuando Fineo va a dar la noticia a su amo de que las hijas del rey lo ayudarán en su objetivo, cuando Teseo y Ariadna se encuentran, cuando Teseo y Fineo hablan antes de que el héroe se adentre en el laberinto y cuando, en la travesía, Teseo confiesa a Fineo su amor por Fedra y pensamiento de abandono a Ariadna.

Los romances tienen su centro en el diálogo entre las hermanas con Fineo (quien les informa sobre cómo es su amo), cuando Teseo mata al Minotauro y huye con Fedra y Ariadna, cuando abandona a esta última en Lesbos (incluimos también su monólogo) y en el encuentro final del criado del héroe y Ariadna en la isla.

Las quintillas suceden cuando Minos y sus futuros yernos descubren que Ariadna y Fedra han huido con Teseo.

-Finalmente, en el ACTO III vuelven a destacar las redondillas, cuya presencia puede verse en las diferentes escenas: cuando Diana persigue a Ariadna (ya ella haciéndose pasar por Montano), cuando Fineo y Ariadna hablan sobre su vida entre los pastores y le pide investigar a Oranteo para saber si sigue amándola, cuando Oranteo y Lauro ven a Ariadna disfrazada de Venus y creen reconocerla, y cuando Fineo, Diana y Doriclea hablan en la fiesta dada en honor a la diosa Venus.

Los romances seguirán su secuencia y aparecerán entre las conversaciones de los pastores cuando preparan la fiesta de la diosa y en la última escena donde todos los personajes se reúnen y reconcilian.

Se localizan liras en la conversación de Teseo y Fedra cuando Oranteo desafía a luchar a Teseo y también cuartetos cuando Oranteo habla con uno de los cazadores y tras haber conocido a Montano.

Como se puede deducir tras la mención de los diferentes tipos de estrofas, Natividad Valencia ve que el predominio de las diferentes versificaciones suele darse en diálogos y aunque en menor medida, también en monólogos. Lo más habitual que Lope introduce en la comedia son los ya mencionadas anteriormente.

En cuanto a los RECURSOS ESCENOGRÁFICOS, veamos su distribución por actos (Valencia 1994: 998-1005):

- En el ACTO I faltan indicaciones escénicas y estas son sustituidas por los ininterrumpidos “sale”, “vayáanse”, etc. de los personajes. Hay constantes alusiones a la ciudad vencida (Atenas) y a la patria de los que hablan (Creta), pero no está indicada la localización del espacio de las dichas escenas.

Gracias a las referencias en los diálogos a partir de ciertas acotaciones como “Sale Fedra, hermana de Ariadna”, uno es capaz de situar la acción en Creta y suponer que los personajes del principio del acto regresan de un largo viaje a través del mar con el diálogo entre Fedra y Ariadna: “¿Con cuidado estás?/ Luego, ¿no escuchas la salva/ que hoy ha hecho el mar al alba? (v. 598-600) “En mí a la noche dirás./ Porque, partido Oranteo,/ ¿qué me he puede haber venido/ que iguale al bien que he perdido,/ ni satisfaga mi deseo?” (v. 601-605) “¿Y si dicen que es el Rey?” (v. 606).

Según Valencia (1994: 999), en Creta el escenario parece siempre ser el mismo; las variaciones las aportan las entradas y salidas de los personajes, que marcan las diferentes escenas. La aparición del Laberinto (lugar clave en la obra) se soluciona mediante el artificio de la apariencia: “Corriendo una cortina se vea en un lienzo pintado el laberinto y el Minotauro dentro” (entre los v. 677-678). Lope aquí no ve necesario describir las características de la vestimenta de los personajes, pero sí indica su jerarquía o estatus social: “Salen Minos, rey de Creta, Feniso, capitán y soldados” (justo antes del primer verso de la obra), “Sale Cila, dama” (entre los v. 73-74), “Salen Teseo, Albante y Fineo, criado de Teseo” (entre los v. 372-373) y “Vanse, entran Oranteo, príncipe de Lesbos y Ariadna” (entre los v. 483-484).

Se percibe cómo lo más destacable de la escenografía es la apariencia, tras la que se mantiene una panorámica del laberinto pintada en un lienzo (ya mencionado en el anterior párrafo). En este acto será recalable la ausencia de la música, que solía ir unida a las apariciones o desapariciones contribuyendo al efecto de impresión y aquí no hay muchas señalables.

-En el ACTO II se continúan viendo las mismas acotaciones que en el anterior en las entradas y salidas de los personajes. Será gracias a las referencias en los diálogos donde se puede suponer que el decorado está compuesto a un lado por una especie de calabozo en el que está Teseo, con el aludido telón del laberinto detrás. Valencia (1994: 1001) señala mencionado diálogo entre Ariadna y el Alcaide y nos recuerda que este paisaje tiene que cambiar obligatoriamente cuando el héroe, tras matar al Minotauro, huye con Ariadna y Fedra, cuya acción se deduce por la acotación “Vanse, y sale Teseo desembarcando, y Fineo” (entre

los v. 621-622). A partir de este momento la acción transcurre casi por completo en este nuevo espacio hasta que Teseo abandona a Ariadna en la isla de Lesbos, protagonista del próximo panorama. Nuevamente se sabrá gracias a los diálogos entre los personajes, en este caso, el llevado a cabo entre Fineo y Ariadna, donde él afirma “*Esta es la isla de Lesbos*” (v. 808).

El escenario normal del teatro del siglo XVII consistía en una balconada que atravesaba de lado a lado, ventanas y puertas laterales de entrada y salida. No se caracterizan de manera excepcional, sino que las acotaciones son las que permiten saber las situaciones que concurren o las actitudes de los personajes (Valencia 1994: 1002). Oranteo es quien deja ver al lector de la obra esta típica estructura barroca gracias a “*De aquesta parte, en rejas y balcones/ la gente mira un hombre de buen talle/ que ha entrado en él*” (v. 282-284). En cuanto a los disfraces, se ha de prestar atención a la indicación de los disfraces de Fedra y Ariadna: “*Salen Fedra y Ariadna en hábito de hombre con capas y espadas*” (entre los v. 403-404).

En este acto se puede intuir la aparición de la música dado a que sucede la huida de Fineo (situación de acción), saliendo tras él las hermanas y dos o tres criados músicos que después cantarán junto a ambas y Teseo. A pesar de lo anteriormente dicho, esta escena musical no conlleva ninguna ocasión fantástica o espectacular; aquí tiene connotación de suavidad, incluso de “nana”, ya que tras el canto Ariadna se queda dormida y es cuando sucede su abandono.

-El ACTO III supuestamente sucede en la isla de Lesbos, puesto que aparece en mayor medida Ariadna, quien es abandonada allí por Teseo y se integra entre los pastores. Será en este mismo paisaje donde finalizará la obra con la reconciliación final entre todos los personajes.

En este acto será predominante la caracterización de los personajes puesto que Ariadna se disfraza de Montano y de la diosa Venus. Con respecto al primero y recuperando lo anteriormente mencionado por Díez Borque, podría decirse que el que la mujer se vistiera de hombre era entendido como un *strip-tease* en el drama del siglo XVII (1976: 47). El disfraz es uno de los elementos más antiguos de la tradición europea teatral y siempre suele actuar como fuente de equívoco,

intriga y enredo; en este caso, Ariadna se ve obligada a adoptar un rol masculino para hacerse pasar por pastor.

Sin embargo, donde más importancia adquiere el disfraz es en el momento que Ariadna admite estar disfrazada de la diosa para ser la reina en la fiesta de los pastores: “Corran una cortina y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello” (entre los v. 595-596). Al no ser reconocida por sus familiares y actuar de un ser todopoderoso, aprovecha la ocasión para paliar las tensiones entre todos los presentes, siendo fundamental su intervención ante la reconciliación final.

En *El laberinto de Creta* la cortina se utiliza en dos ocasiones: para mostrar el laberinto del Minotauro -la primera- deja ver “un lienzo pintado” (plano del laberinto) y la segunda señala la apertura del templo antes de la escena del oráculo y Ariadna sobre un altar (Valencia 1994: 1005).

Para concluir la sección dedicada a la escenografía, diré que esta obra, según los detalles apreciados, se acerca más al modelo de teatro de corral que al cortés. Aguilar nos informa de que en el teatro de corral los medios escenográficos solían ser escasos y por ello cabe pensar que Lope eliminó la batalla entre Teseo y el Minotauro para ahorrar tiempo y complejidad a los actores y actrices ya que dicha escena requeriría, como mínimo, un disfraz de monstruo (Aguilar 2010: 111). Así, Lope cambia el drama por el relato: Teseo desaparece en la escena y, al aparecer de nuevo, luce sano y salvo. Aquí conocemos, gracias a las palabras del mismo personaje, su triunfo sobre el *torihombre*.

5. Semejanzas y diferencias entre la versión del mito antiguo y la adaptación de Lope

Con respecto a las escenas transcurridas en el ACTO I de la comedia mitológica de Lope, comenzaré exponiendo que Ovidio relató las historias de Teseo y Escila en el libro VIII de las *Metamorfosis* (Escila: v. 1-151; el Laberinto: v. 152-168; Teseo y Ariadna: v. 169-182), pero prestándoles una atención diferente: se demoró en el caso de la joven Mégara (sobre la cual véase el párrafo siguiente) y condensó en pocos versos la fábula del héroe de Atenas, justo lo opuesto de lo que haría Lope dieciséis siglos más tarde. Por el contrario, el traductor Jorge Bustamante les dio una exposición similar a

las dos historias, perfeccionando con otras fuentes la información que ofrecía el autor clásico. De acuerdo con sus ideales, Lope de Vega escribió *El laberinto de Creta* tomando como patrón la versión de Bustamante. Aun así, volvió a desnivelar la importancia de las dos historias en juego en dirección contraria a Ovidio: transformó la leyenda de Escila/Cila en un brevísimo prólogo de la aventura de Teseo, tal y como ya he explicado anteriormente, aunque cabe decir que lo hizo en gran parte debido a la extensión: sabía que si narraba todo, aunque lo hiciera de una forma mucho menor que Ovidio, la obra final sería demasiado larga. De igual manera, en su comedia, Teseo y Escila/Cila son paisanos, con lo que a Minos le alcanza conquistar una sola ciudad para llevar a cabo los iguales actos que Ovidio dispersaba en dos lugares diferentes (Aguilar 2010: 104-105).

Ovidio en las *Metamorfosis* explica que Escila era la hija del rey Niso de Mégara, cuyo poder provenía de un valioso talismán: un cabello púrpura entre sus canas; mientras este permaneciera, Mégara sería invencible, y por ello los soldados del Rey Minos no lograban poder tomar la ciudad. Un día, la joven reparó en el rey Minos y se enamoró enseguida de él. Dado que su padre y su amado eran enemigos, Escila debía decidir entre la espada y la pared: traicionar a su padre por Minos o continuar siéndole fiel. Se decidió finalmente por la primera opción y arrancó el cabello púrpura a su padre mientras dormía para entregárselo a Minos, con la esperanza de que este le agradeciera tal acción correspondiéndole en su amor. Escila no obtuvo el resultado que esperaba: Minos la tildó de infiel por mostrarse desleal a su propio padre y zarpó hacia Creta. Desesperada, saltó a las olas y se aferró a la popa y Niso, convertido en águila marina, la acribilló a picotazos. Para librarse de ellos, Escila soltó la popa y también se convirtió en un ave (Aguilar 2010: 105). Adaptándolo al público español, Bustamante apuntó su cólera hacia Escila (misógina adaptación, puesto que en la obra original esta duda mucho sobre arrancar o no el cabello púrpura a Niso), añadiendo en su inventario de fuentes la decapitación de su padre con el propósito de mostrar los extremos a los que son capaces de llegar las mujeres cuando se dejan llevar por la obcecación del amor; ante esto, Minos quedará horrorizado. Siguiendo el ideal de Bustamante, Lope también la sitúa como terrible asesina, aunque este deseaba aliviar dentro de lo posible la magnitud de su parricidio. Sin embargo, atenúa su acción al convertirla en una víctima de las trampas del amor –dato que puede recordarnos a él mismo en su vida amorosa y personal–: Minos da a entender que la intención de la joven queda anulada durante el

crimen y que es instrumento de Némesis, diosa de la venganza, y que esta la utiliza para escarmentar a los atenienses. Lope no la somete a castigo alguno y omite la transformación de la joven en pájaro (Aguilar 2010: 106).

En cuanto a la figura de Minos, la adaptación de Lope distará de la de Ovidio y Bustamante. En los últimos, el rey aparece como ser prudente que siempre juega limpio, mientras que Lope lo presenta como un farsante acostumbrado a conseguir todo lo que quiere y que hará lo que sea por no manchar su honra, infamia que el autor no perdona, puesto que, a lo largo de la comedia, este será castigado reiteradas veces, comenzando por el adulterio de su esposa.

Por otro lado, ni Ovidio ni Bustamante narrarán la fecundación del Minotauro, pero Lope sí, a través de Polineces (v. 281-353). Minos encerrará al monstruo en el Laberinto –construido por Dédalo– por una cuestión de honor: esconder la prueba del adulterio hasta que este finalmente se olvide –en la época de Lope se entendía el honor según la cuestión pública; bastaba con parecer honrado para serlo y así lo traslada él a la comedia–. Convencido Minos de que el nacimiento del monstruo es una venganza de los siervos de Niso, decide castigar a los atenienses enviando a diez de ellos como alimentos para el Minotauro. Parece que a pesar del tiempo y las diferentes investigaciones, los mitógrafos no parecen haberse puesto de acuerdo con respecto a la composición y reiteración de dicho sacrificio: en las *Metamorfosis*, Ovidio expone que el tributo se paga cada nueve años mientras que en la traducción de Bustamante y la obra de Lope será cada año, al igual que se narra en la *Eneida* (Aguilar 2010: 108).

Entre los elegidos para ser devorados por el Minotauro se encuentra a Teseo, quien en la comedia mitológica ostenta el título de duque y sustituye al padre de Cila en el trono tras su muerte. En las fuentes clásicas, este era hijo de Egeo –monarca responsable de la muerte de Androgeo–; así pues, se ve cómo Lope lo hace descender en el estatus social, convirtiéndolo en duque en lugar de mantenerlo como príncipe; el dramaturgo, al trasladar a Escila desde la ciudad de Mégara a la de Atenas, tuvo que transformar a Niso en el rey de la ciudad, por lo que la figura de Egeo es eliminada. Así pues, Lope decidió convertir a Teseo en duque en lugar de en hijo de Niso y hermano de Cila, puesto que así se pervertía en menor medida el mito (Aguilar 2010: 108-109).

Entre los clásicos no hay un claro acuerdo sobre si Teseo viajó a Creta por su propia voluntad o por azar; esta última opción es la escogida por Lope. En su comedia, Teseo

es quien organiza un sorteo que incumbiera a todos los ciudadanos, fuera cual fuera su posición social, como muestran los siguientes versos: “*¡Ay del reino en que por fuerza/ el pobre ha de padecer,/ y el rico hacer y poder/ que la ley con él se tuerza!*” (v. 721-724). Será fruto de ello que el azar disponga al mismo Teseo como alimento para el monstruo del Laberinto. A pesar de este pasaje tan reivindicativo del sentimiento democrático, este no se asemeja a las ideas políticas y reales de Lope de Vega, las cuales son mejor transmitidas en boca de Fineo, como muestra en el siguiente aserto: “*No entiendo lo que es justicia; mas con los que nobles son,/ es justo que haya excepción*” (v. 725-727). El autor barroco solía poner en boca del personaje gracioso sus opiniones propias y, por lo tanto, el grito igualitario de Teseo no sirve para señalar las virtudes del estado democrático sino que, con las argumentaciones de Fineo a su amo, se pretende todo lo contrario (Aguilar 2010: 110).

Introduciéndonos en las escenas pertenecientes al ACTO II, mientras Ovidio en las *Metamorfosis* apenas trasluce qué fue de Teseo en Creta a excepción de que logró matar al Minotauro y que lo hizo gracias al hilo de oro que le dio una de las hijas de Minos, Bustamante fue bastante preciso y extenso con respecto al autor clásico, narrando con todo detalle la aventura de este héroe. En la versión de este, los cretenses encerraron a Teseo en una torre a la espera de su entrada en el laberinto y fue entonces cuando Ariadna se enamoró de él. Esta, acompañada por Fedra, acudió a Dédalo para pedirle ayuda sobre cómo ayudar a su amado y el arquitecto, compadeciéndose de su amor por el joven, decidió ayudarlos yendo a visitar al héroe y dándole las claves para lograr acabar con el monstruo y salir vivo. Le facilitó una maza con tres bolas de hierro, otras tres de cerote y un hilo de oro (este está presente en todas las versiones realizadas) y así, llegado el día, Teseo ató dicho hilo a las puertas del laberinto, soltándolo poco a poco mientras caminaba hacia donde se encontraba el Minotauro. Ya frente a él, le lanzó las pelotas de cerote, que fueron masticadas por la bestia, y fue ahí cuando el héroe aprovechó para acabar con su vida a base de golpes con la maza, volviendo finalmente al exterior gracias al camino marcado por el hilo de oro (Aguilar 2010: 110-111).

Con respecto a Lope, son las hijas de Minos quienes acuden a la celda de Teseo para ayudarlo y este se compromete con Ariadna para llevársela consigo a su patria si logra salir con vida del Laberinto. A diferencia de la versión de Bustamante, Teseo no recibe tres bolas de cerote sino tres panes envenenados. En cuanto al artificio del hilo de oro, esta se trata de una invención de Ariadna, quien dice haberla concebido a impulsos del

amor y así, el autor presenta aquí a la hija del rey Minos como una de esas damas sutiles típicas en la comedia nueva al mismo tiempo que vuelve a uno de sus clichés: la idea de que el amor es un maestro que despierta la inteligencia y sutaliza el ingenio (Aguilar 2010: 111).

En la traducción de Bustamante, Teseo, tras derrotar al Minotauro, entra de noche en el aposento de las hijas del rey Minos y se las lleva consigo vuelta a su patria. Lope, sin embargo, ofrece dicha iniciativa a Ariadna y Fedra, quienes acuden a las puertas del laberinto para marcharse con el héroe. Pese a ello, el destino de Ariadna es el mismo en todas las versiones: Teseo la abandona para quedarse con Fedra, de quien se ha enamorado.

Según Ovidio, Teseo la abandonó en la isla de Naxos, destacando que la joven cayó dormida en la playa y ahí el héroe encontró la vía de escape. En Lope, la deslealtad del ateniense se agranda, pues él mismo induce a la hija de Minos al sueño, pidiéndole a unos músicos que canten para ella con el fin de que esta se adormile. En sus comedias, Lope solía usar las pesadillas para anunciar un acontecimiento desfavorable, de ahí que Ariadna se despierte de su siesta asaltada porque ha soñado que un azor sacaba de su nido a una paloma y la conducía sobre el mar hacia otro puerto, símbolo que encaja a la perfección con la imagen de Teseo llevándose a Fedra (Aguilar 2010: 112). Este sueño de la joven ocupa un punto de inflexión en la comedia puesto que, por su alternancia entre lo grave y lo bueno, *El laberinto de Creta* se caracterizaba desde el principio como una tragicomedia y aquí será donde se transforma en una especie de comedia de enredo llena de episodios frívolos. Se trata de un cambio que Lope ya había previsto y que respondía al deseo del mismo por darle un final feliz al personaje de Ariadna, queriendo que se casara finalmente con un rey hecho y derecho, Oranteo, quien fue su primer amor antes de conocer a Teseo (dato que no sucede en las otras versiones; Lope complica así, desde el principio, el historial sentimental de la hija de Minos).

Las escenas del ACTO III son toda una pura invención del autor. Para que Ariadna lograra recuperar su antiguo amor, Lope se tomó libertades a la hora de señalar un punto que marcara el abandono de la joven. Mientras Ovidio expone que Teseo se escabulló de ella en la isla de Naxos, Bustamante situaba la misma acción en Echio y Lope decidió que fuera Lesbos (aunque resulta un despropósito y posible error geográfico, ya que ningún barco pasa por remota isla en un viaje de Creta a Atenas) ya que se trataba

de la patria de Oranteo y así es como Lope presupone un desenlace feliz, existiendo la posibilidad de recuperar al amado que Ariadna perdió por su equívoca decisión. Sin embargo, el camino que lleva a la chica a reencontrarse con el príncipe no será fácil, sino que se trata de una deriva confusa en la que se mezclan los artificios de la novela pastoril y el desorden típico de las comedias de enredo, siendo Lesbos el principal escenario y Fineo el principal testigo y acompañante (Aguilar 2010: 113-114).

Debido a su hermosura, Ariadna despierta dos grandes pasiones en la isla, ambas de signo homosexual. Conquista a la pastora Diana como Montano y al mismo Oranteo, quien no duda en rondarlo, adorándolo, a pesar de considerar que fuese un varón al igual que él. Conviene recordar que los equívocos sexuales son un recurso típico del teatro cómico desde la época de Aristóteles. Además, Lope pudo tener presente el modelo de la literatura pastoril, en la cual eran típicos los amores homosexuales (Aguilar 2010: 114-115).

El enredo será el elemento clave en torno a las peripecias de Ariadna en la isla de Lesbos, apareciendo en las confusiones provocadas debido a la doble identidad sexual del pastor Montano, añadiendo otro enredo aún más grande: el de la fiesta pagana. Cada año, los villanos de la isla acuden al templo de la diosa Minerva para que esta escoja a un hombre y una mujer con la finalidad de que estos reinen sobre los pastores el año siguiente. Doriclea convence a Montano para que se disfrace de la diosa y la elija por reina (la aceptación de Ariadna muestra cómo Lope nos adentra aún más en la ambigüedad sexual). Ya disfrazada, la joven elige como reyes a Doriclea y Fineo, y los fieles de Minerva se dejan engañar por la supuesta diosa. Oranteo la ve y como le recuerda a su antigua amada decide llevarla consigo, a lo que la fingida Minerva responde que busque a la mujer que ama en Lesbos, asegurando que se encuentra ahí (Aguilar 2010: 115)

Como si Lope deseara llegar con rapidez al desenlace de la obra, de repente todos los personajes que se relacionan con Ariadna coinciden en Lesbos: Teseo, Oranteo, Fedra y Minos. Son muchas las causas pendientes entre los mencionados, pero todos los conflictos se resuelven como si nada, siendo la isla el espacio que marca la salida de un final feliz. Así, Oranteo renunciar al duelo con Teseo tras saber que Ariadna ya no está con él, esta reaparece para casarse con Oranteo y Minos queda satisfecho al saber que su honra ha sido restablecida dado a que sus hijas se han convertido en mujeres casadas. El

empeño de Lope por conseguir un final feliz distorsiona la verosimilitud de la trama y perturba su estructura moral, siendo desconcertantes ciertos motivos como que Minos acepte a Teseo por yerno y Fedra lo adore a pesar del abandono que hizo contra su propia hermana o que Fineo y Teseo, a pesar de todo lo sucedido entre ambos, se traten con la cordialidad de los primeros tiempos. Es como si el autor hubiera querido limpiar los errores de Teseo y, si seguimos al pie de la letra la teoría moral de Lope de que “los yerros de amor son dignos de perdón” entonces todo cobra sentido. Otra cosa distinta sería engatusar a una mujer por razones de conveniencia económica o política, puesto quien obra así sí merece un castigo, de ahí la diferencia abismal entre el destino de Teseo y el de Minos, quien fue un marido engañado dado a que mintió y traicionó a Cila con el objetivo de conquistar Atenas (Aguilar 2010: 116).

6. Conclusiones

Lope de Vega era llamado “Monstruo de la Naturaleza” por algo, y es que el dramaturgo escribió un total desmesurado de obras. Analizada una de ellas, *El laberinto de Creta*, de carácter mitológico, se ha de resaltar que Lope parece sentir más interés y dar más espacio a las peripecias amorosas y al instinto de supervivencia de Ariadna que a las propias hazañas del héroe Teseo, puesto que la mayor parte de la obra la dedica a la hija de Minos y las diferentes situaciones en las que se encuentra. La presencia del tema del honor trae consigo ciertas modificaciones en los personajes, además de en las valoraciones y la fluidez de los acontecimientos, llegando a alterar el final del mito original para adaptarlo a las costumbres de su tiempo y su pueblo. De igual manera, en esta recreación del mito lo verdaderamente importante está en la valentía del joven Teseo que vence al monstruo del laberinto y las peripecias que a partir de ahí acontecen, ya que la historia entre Cila y Minos se trata del antecedente de todo pero no es lo más destacable de la obra.

Lope recrea *El laberinto de Creta* a lo largo de tres actos en la comedia y, adecuándola a su comedia nueva y costumbres de la época, introduce en su materia episodios que enriquecen la fábula: escenas de campesinos y pastores entre las cuales se mueve Ariadna, el desafío de Oranteo –personaje introducido por el mismo– a Teseo por el amor de la misma, etc. Siendo una comedia de corral, al público se le ofrece lo que pide y lo que espera, de aquí que esta comedia mitológica se asemeje más al tipo de comedia de enredo que representante del mito original. El público quería sentir

expectación, un orden que castigue los crímenes, sentirse reflejados con algunas de las escenas; la presencia del honor y el amor será crucial, y todo desembocará en un buscado final feliz donde el matrimonio es el culmen y del cual han sido testigos los espectadores hasta su constitución, de ahí que el final de la obra de Lope sea tan importante para entender su adaptación dramática sobre el mito clásico. En la obra, los personajes están afectados principalmente por el amor, que los llevará a cometer locuras de diverso tipo.

Para la configuración del texto, Lope recurrió a la fuente de Ovidio y sus *Metamorfosis* y, más preciso aún, a la traducción que de ellas realizó Jorge de Bustamante. Esta comedia está así condicionada a la tradición que Lope respeta aunque no a raja tabla: su genio creador le lleva a modificar la obra según las necesidades de su público.

Siendo como era una de sus siete comedias mitológicas, no parece que fuera una en las que más se empleó Lope, puesto que la hizo por el impulso de crear para poder sobrevivir y ganarse la vida. Desde el mito de Ovidio, la historia del Minotauro y su Laberinto han gozado de gran popularidad a lo largo de los siglos, siendo una de las más aventureras y recreadas en varias versiones, incluidas las cinematográficas (como la aparición del Minotauro en la película *Percy Jackson y los Dioses del Olimpo: el ladrón del rayo*, dirigida por Chris Columbus), además de haber influido en otro tipo de obras; sirva de reelaboración del envío de tributos al Laberinto el envío análogo de uno de los habitantes de cada distrito de Panem hacia el campo de batalla en la trilogía *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins, influjo que, a primera vista, parece haber sido heredada del mito.

El laberinto de Creta transcurre con un ritmo dramático afín a los hechos que se representan. En cuanto al lenguaje, prevalece en la obra del Fénix su gran sencillez en el léxico y en la ordenación sintáctica, siendo la versificación de gran calidad y cantidad, llegando a alcanzar hasta diez formas métricas (redondillas, romances, octavas, silvas, quintillas...) ya vistas en apartados anteriores.

Así pues, como conclusión, Lope se dispersa en *El laberinto de Creta* introduciendo episodios ajenos al mito clásico pero encajándolos en él con el fin de amenizar la leyenda asemejándola a las comedias de enredo o de capa y espada, similares a la actual sociedad del siglo XVII español.

4. Bibliografía

-Cañas Murillo, Jesús, “*Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*”, Anuario de estudios filológicos, Vol. 14, 1991.

-De Bustamante, Jorge. *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, Edición de María Jesús Franco Durán, Clásicos Hispánicos, 2017.

-Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

-García Jurado, Francisco. *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

-Hardwick, Lorna, *Reception Studies (Greece & Rome. New Surveys in the Classics, n.º 33)*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

-Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición por Jaun Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

-Menéndez Pelayo, Marcelino. *Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega*, edición por Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

-Morley, Silvanus Griswold. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

-Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*, Traducción de Ana Pérez Vega, Biblioteca virtual universal, 2003.

-Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008.

-Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Olmedo Clásico, 2008.

-Ramos Jurado, Enrique. *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española: Lope, Blasco, Alberti y M^a Teresa León y la novela histórica*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

-Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.

-Sánchez Aguilar, Agustín. *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2010.

-Sánchez Romeralo, Antonio. *Lope de Vega: el teatro I*, Madrid, Taurus, 1989.

-Valencia López, Natividad. *Estudios de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tomo I, 1994.

-Zamora Vicente, Alonso. *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.