

CAPÍTULO 3

EL LABERINTO DE CRETA

1.- INTRODUCCIÓN

La segunda obra dramática de asunto mitológico que nos ocupará es *El laberinto de Creta*. Pertenece esta tragicomedia al nutrido grupo de obras mitológicas que Lope compone entre 1610 y 1620. En efecto, de las ocho comedias conservadas, tres se datan entre estas dos fechas, *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *La fábula de Perseo* –y aparecen en la segunda lista de *El Peregrino*– y otras dos se sitúan en torno a 1620-21 –*El marido más firme*, *La bella Aurora*–. La escasez de obras mitológicas conservadas impide hacer un juicio firme acerca de si la década de los veinte fue realmente un período en que Lope, o el mercado escenográfico, estuvieron especialmente interesados en el asunto mitológico. Con un corpus de ocho comedias, la posibilidad de que se hubiesen perdido sólo dos o tres más de asunto mitológico, que es la posibilidad más optimista, cambiaría esta opinión que sólo se puede aportar, por tanto, como hipótesis aproximada. Lo que sí es comprobable con datos específicos es que Lope se sentía orgulloso de esta obra. En el prólogo dialogístico a la Parte XVI de sus comedias –año 1621–, un forastero y el Teatro hablan acerca de la publicación que éste último tiene entre las manos:

Fo[rastero]

El lugar me ha dado notable gusto, y es digno de tu ingenio y curiosidad, ô como se conoce q eres el facistol de los Poetas, sobre cuyas espaldas cantâ: pero porque no te diuieras de tu primero intêto, q libro es este que estas mirando?

Te[atro].

La parte diez y seys de las Comedias de Lope, q no se acabò de

imprimir por su ausencia, y assi viene despues de la Decimaseptima.

F[orastero].

Sô buenas estas comedias?

Te[atro].

Mirad a quien alabays, el Perseo, El Laberinto, y los Prados, el Adonis, y Felisarda, estan desuerte escritas, q parece que se detuuu en ellas¹³⁶.

De las seis comedias incluidas en la parte de las que habla el Teatro, tres son comedias mitológicas. A pesar de no ser la producción dramática de asunto mitológico muy extensa, Lope sin duda se sentía ufano de, al menos, estas tres citadas –entre las que se encuentra *El laberinto de Creta*, objeto de análisis en el presente capítulo–.

La obra está fechada por Morley y Bruerton¹³⁷ entre 1610 y 1615, probablemente de 1612 en adelante. Posteriormente, como ocurre con la mayoría de los dramas de asunto mitológico de Lope, la suerte editorial de la obra ha sido bastante escasa ya que no se dispone de una edición crítica moderna de la misma¹³⁸. Don Marcelino Menéndez y Pelayo la editó en el tomo VI de *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1890-1913,

136. Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio [etc.] Madrid : Por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Perez Mercader de libros 1621. [6], 283 fol., [1]

Este volumen contiene las obras siguientes: *El premio de la hermosura*, *Adonis*, y *Venus*, *Los prados de León*, *Mirad a quién alabáis*, *Las mujeres sin hombres*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *La serrana de Tormes*, *Las grandezas de Alejandro*, *La Felisarda*, *La inocente Laura*, *Lo fingido verdadero*.

137. *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (versión española de María Rosa Cortés).

138. De las ocho comedias mitológicas de Lope de Vega, sólo dos han sido modernamente editadas y anotadas: *La fábula del Perseo* y *El amor enamorado*.

edición que fue recuperada en el tomo 190 de la *Biblioteca de Autores Españoles* (correspondiente al XIV de las *Obras de Lope de Vega*), en 1966. Michael McGaha, en su artículo varias veces citado, incluye esta obra dentro de las del grupo que originariamente no fueron concebidas como espectáculos de corte, sino como «sencillas comedias de corral»¹³⁹.

En el breve estudio que Menéndez y Pelayo dedica a la obra¹⁴⁰ se destaca cómo, a diferencia, por ejemplo, del *Adonis* y *Venus*, en este caso elige para protagonizar su obra un héroe cuya presencia en el ámbito de la mitología griega excede en mucho el argumento del drama lopesco. En efecto, mientras que el personaje de Adonis es casi exclusivamente conocido por sus amores con Venus, Teseo, protagonista de *El laberinto de Creta*, es uno de los grandes héroes griegos, perteneciente, junto a Odiseo, Heracles, Perseo, Aquiles y pocos más, a una élite heroica cuyas hazañas jalonan frecuentísimamente la mitología. Aparte de su famoso enfrentamiento con el Minotauro y el rapto de Ariadna, a Teseo, héroe convertido en una suerte de *patrón* para la región Ática, se le puede encontrar en la expedición de los Argonautas, en la caza del jabalí de Calidón y domando al toro de Maratón, por nombrar algunas de sus hazañas más conocidas. Aunque Lope de Vega, a causa de la elección de sus fuentes, haya elegido sólo una de sus hazañas, eso sí, probablemente la más conocida, es necesario para el análisis del personaje y, por ende, para el estudio de la lectura lopesca del mito, conocer el trasfondo mítico de Teseo, referirse a una serie de hazañas y a una determinada configuración heroica que marcan claramente el tipo de héroe elegido, ya que, en muchos casos, acciones previas marcan de

139. «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», *op. cit.*, p. 71.

140. *Obras de Lope de Vega*, tomo XIII, BAE 188, Madrid, Atlas, 1965, pp. 239-244.

algún modo, determinan, acciones o comportamientos posteriores, ininteligibles en todo su sentido, portanto, sin referirse a la evolución global del personaje.

El laberinto de Creta tiene como protagonista a este Teseo en su vertiente casi de *héroe profesional*, como dice Menéndez y Pelayo

Comprende esta pieza una parte considerable de las tradiciones relativas a Teseo, no considerado como esposo de Fedra y padre de Hipólito, tal como en el teatro trágico aparece, sino como el héroe épico, domador del toro de Maratón, vindicador de la libertad del Ática, vencedor del Minotauro y de los rodeos del laberinto de Creta con ayuda del hilo de Ariadna¹⁴¹.

No se trata, en efecto, de que estemos ante dos personajes diferentes, sino ante dos vertientes diferentes de un mismo personaje; y es el Teseo heroico el que, en detrimento de la vertiente más trágica –en referencia al drama griego–, protagoniza la tragicomedia de Lope.

141. *Op. cit.*, p. 239.

2.- EL HÉROE Y SUS ORÍGENES

2.1.- Teseo o el héroe ateniense

A pesar de lo habitual que es en la mitología grecolatina relacionar cada personaje con su lugar de origen, puesto que con frecuencia los héroes se erigen en embajadores oficiosos de sus tierras, en pocas ocasiones la imbricación es tan profunda como la que existe entre Teseo y el Ática; imposibles de entender el uno sin la otra. Teseo es el único gran héroe propio del Ática, y como tal la representa y es venerado en ella y encarna sus valores. Es el prototipo de héroe ligado a la tierra, caracterizado por su destreza en la agricultura, y por sus dotes de legislador. Asimismo el propósito de Atenas de desligarse de las grandes familias mitológicas, asumiendo una estirpe autóctona, de la que Teseo es descendiente directo.

Probablemente la aventura por la que es más conocido el héroe es la que narra su enfrentamiento con el Minotauro y el rapto y posterior abandono de Ariadna. Sin embargo, Teseo es protagonista de una larga serie de hazañas, en las que se cruza, además, con otros de los grandes héroes griegos, especialmente Heracles y Jasón, protagonistas también de sendas comedias de Lope.

Teseo es hijo de Egeo, rey de Atenas y descendiente de la egregia estirpe iniciada por Erecteo. Egeo, deseoso de tener hijos, fue a consultar el oráculo de Delfos y recibió del mismo una respuesta bastante enigmática que no supo interpretar: no debería desatar el

odre de vino hasta llegar al punto más alto de Atenas, so pena de morir de tristeza. A su vuelta de Delfos, Egeo se desvió para visitar a su amigo Piteo, rey de Trecén y conocido por su sabiduría. Éste, aunque sin decírselo, interpretó el oráculo de Apolo en el sentido de que Egeo no debía tener relaciones sexuales antes de llegar a Atenas, si no quería tener un hijo de cuyas hazañas no se sintiese orgullosa exclusivamente Atenas. Sabiendo que el hijo de Egeo, por su estirpe, sería un gran héroe, y queriendo formar parte de su parentela, Piteo emborrachó a Egeo y le metió en la cama con su propia hija Etra. Cuando Egeo, ya sobrio, se dio cuenta de lo que había hecho, y ante la sospecha de haber dejado encinta a la hija de Piteo, escondió su espada y sus sandalias bajo una roca y le advirtió a ésta que sólo debía revelar la ubicación de los objetos al hijo que tuviese, pidiéndole asimismo que, si el chico, una vez alcanzada la edad adulta, era capaz de levantar la roca y recuperar los objetos, debía su madre indicarle que se dirigiese secretamente con ellos a la corte de su padre, Egeo.

Al volver Egeo a Atenas ocurre el primero de los hechos directamente relacionados con el drama lopesco. En la ciudad se celebraba en aquel momento el festival panatinaico, donde se erige vencedor Androgeo, hijo de Minos, rey de Creta. Sin embargo Androgeo sufre la envidia de los atenienses, que tienden una emboscada al joven y lo matan. Su padre, entonces, declara la guerra a la región del Ática, enfrentándose en primer lugar a Mégara, a cuyo rey, Niso, sólo pudo vencer merced a la traición de que fue objeto por su hija Escila, quien, enamorada del rey cretense, cortó a su padre el cabello del que dependían su vida y su reino. Minos, horrorizado por el crimen cometido por la joven, la arroja al mar en su partida de la ciudad, momento en que la joven, atacada por su padre, que tras morir se ha metamorfoseado en esmerejón, es metamorfoseada en otro pájaro, de nombre *ciris*. Tras su victoria sobre Mégara, se dirige

Minos hacia Atenas, que presenta también su rendición al asedio marino de la escuadra cretense y acepta en su derrota, enviar cada nueve años siete varones y siete doncellas a servir de alimento al Minotauro. Este Minotauro es el hijo de la espantosa relación que ha tenido Pasífae, esposa de Minos, con un hermoso toro blanco.

El hijo de Etra, Teseo, fue criado por ésta en Trecén, donde el abuelo Piteo había hecho correr el rumor, cierto según algunas tradiciones, de que era el dios Posidón su padre ya que había entrado en el lecho de Etra cuando Egeo lo hubo abandonado, dejándola embarazada de un vástago semidivino¹⁴². En todo momento se intentó mantener en secreto la existencia de Teseo a los cincuenta hijos de Palante, los Palántidas, sobrinos de Egeo, que hubieran atentado contra la única descendencia directa del rey.

El muchacho demostró desde muy joven su valentía y arrojo. En una ocasión en que Heracles, primo hermano de Teseo a quien éste admiró sobremanera durante toda su vida, fue invitado a comer al palacio de Piteo, dejó aquél la famosa piel de león que le servía de manto, lo cual hizo que todos los niños del palacio huyeran asustados ante lo que creían un león de verdad. El único que no huyó, a pesar de creer como los otros que estaba ante una verdadera fiera, fue Teseo, que se encaminó en busca de un hacha para matar al animal. Posteriormente el propio Teseo, como un signo de reconocimiento a Heracles, adoptó también la piel de león como uno de sus atributos.

Cuando se hizo mayor, Teseo conoció por su madre su verdadero origen y, tras levantar sin ningún problema la roca y recoger los

142. No es este el único caso en el que un dios ha yacido con una mortal la misma noche que ésta lo ha hecho también con un humano. La diferencia es que en los otros casos la descendencia ha sido doble; las parejas de gemelos formadas por Idas y Linceo, Cástor y Pólux y Heracles e Ificles provienen de este tipo de ayuntamientos mixtos. El caso de Teseo es particular, ya que de la supuesta doble fecundación de Etra, sólo nace él, indistintamente atribuido a Posidón, a Egeo o a ambos.

objetos que había depositado allí su padre, se dirigió, como le dijo su madre, a reunirse con él en Atenas. Su decisión de hacer el viaje a pie, en lugar de ir navegando, a pesar de los peligros que parecía ofrecer el trayecto por tierra, ayudan a soportar el carácter fuertemente telúrico de este héroe que, en parte se forma como tal durante dicho trayecto, en el cual transcurren sus primeras aventuras heroicas. El camino entre Trecén y Atenas estaba, en efecto, poblado de peligros, especialmente bandoleros que se dedicaban a desvalijar a los caminantes. La limpieza de estos caminos apestados de malhechores y ladrones contribuye a que Teseo, al igual que Heracles, forje su imagen de héroe pacificador, civilizador, bienhechor de la Humanidad, imagen que será muy fomentada de modo propagandístico en la Atenas clásica, cuando la exégesis evemerista del mito considere a Teseo como una figura real, patrimonio histórico de la ciudad, haciendo, por ejemplo de este viaje entre Trecén y Atenas uno de los «trabajos» que el héroe, siempre en paralelo a Heracles, realiza en su altruista vida heroica, llevando más allá el mero hecho de su traslado al reino de su padre y convirtiéndolo en un consciente deseo de forjar su propio destino mítico, a imagen y semejanza de su admirado Alcides.

Tras matar al primero de sus adversarios, Perifates, se apodera de la maza que éste utilizaba como arma y la adopta, nuevamente al igual que Heracles, como distintivo propio. Más adelante también se libró de Sinis Pitíocampes, con cuya bella hija, Perigune –quien se enamoró de Teseo, perdonándole incluso la muerte de su padre–, tuvo a Melanipo. Del mismo modo que otros héroes griegos, también tuvo Teseo que vérselas con un animal feroz, azote de una población que encuentra finalmente la paz gracias a la intervención del héroe. En este caso se trataba de la cerda salvaje Faya, que assolaba los campos de la ciudad de Cromión, y tenía a sus habitantes atemorizados. Escirón, Polipemón, Cerción, Busiris, Cicno, Térmeto son los

nombres de algunos otros personajes con los que Teseo acaba en esta primera empresa heroica antes de darse a conocer a su padre, Egeo. Éste, sin saber todavía de la existencia de su hijo, se había casado con Medea, con quien había engendrado a Medo. Precisamente el miedo a que Teseo robase el trono a su hijo hizo que Medea incitase a Egeo a acabar con la vida del héroe, de quien todavía no sabía la identidad. Egeo hizo envenenar la comida que ofreció a Teseo, pero reconoció a éste cuando, al ir a cortar la carne, sacó una espada que el rey identificó como propia. Una vez reconocido por su padre y nombrado heredero oficial del reino de Atenas, Teseo participó en varias empresas heroicas más, entre las que destacan la victoria sobre los Palántidas, que pretendían el reino de su tío, Egeo y el enfrentamiento con el toro de Maratón que, tras asolar varias ciudades, fue reducido y sacrificado por el héroe a Apolo. Son también famosas las aventuras emprendidas por el héroe junto a su gran amigo Pirítoo. Entre ellas se cuenta su participación en la expedición argonáutica y la famosa cacería del jabalí de Calidón¹⁴³, la batalla entre Lápitidas y Centauros¹⁴⁴, los raptos de Helena¹⁴⁵ y de Perséfone¹⁴⁶.

143. Ver capítulo anterior.

144. Entre Lápitidas y Centauros había, a pesar de estar emparentados, un grandísimo odio. Con motivo de las bodas de Pirítoo, hijo del rey de los Lápitidas, Ixión, e Hipodamía los Centauros, embriagados, tratan de violar a las mujeres e hijas de los Lápitidas, lo que desencadena una feroz batalla en la que Teseo lucha del lado de los Lápitidas, quienes a pesar de sufrir numerosas bajas, derrotan a los Centauros y obligan a los supervivientes a trasladarse de Tesalia al Peloponeso, donde sufrirán posteriormente también la derrota por parte de Heracles.

145. No es éste, sin embargo, el famoso rapto de Helena que desencadena la guerra de Troya, sino uno anterior. Teseo y Pirítoo habían decidido, tras conocerse y declararse amistad bajo juramento, casarse cada uno de ellos con hija de Zeus. Pirítoo eligió a Perséfone y Teseo a Helena, ayudando cada uno en la empresa del otro. Los dos amigos raptaron a Helena –que por aquel entonces era todavía una niña de doce años–, a la que dejaron al cuidado de Etra, madre de Teseo, en la ciudad de Afidnas. Helena ya estaba encinta de Ifigenia cuando, en ausencia de Teseo, Cástor y Pólux acudieron a recuperar a su hermana. Esta hija de Teseo fue luego entregada por Helena a su hermana Clitemnestra, que la hizo

La empresa más conocida, sin embargo, en la que participó Teseo, de la que trata el presente capítulo, es la que tiene que ver con el Minotauro, arriba citado. Cuando se acercaba la fecha de enviar el tercer grupo de jóvenes como tributo de la ciudad a Minos, tras su victoria sobre ella, Teseo decidió embarcarse con la intención de acabar con el Minotauro y con dicho tributo. La nave que portaba a los jóvenes atenienses tenía una vela negra, en señal del seguro luto que soportaría a su vuelta. Sin embargo, en esta ocasión, Egeo entregó a su hijo una vela blanca, que éste debía izar en el improbable caso de volver vivo, para que se supiese de la buena fortuna cuando el barco fuese visible desde el puerto¹⁴⁷.

Cuando Teseo llegó a Creta, la hija de Minos, Ariadna, se enamoró locamente del ateniense y resolvió ofrecerle su ayuda para salir indemne de su enfrentamiento con el monstruo, a cambio de que el héroe la llevase a Atenas y la hiciese su mujer¹⁴⁸. Ariadna proporcionó al héroe un hilo que marcaría su paso por el laberinto –construido por Dédalo, al igual que la vaca de madera de la que se sirvió Pasífae para atraer al toro con el que cometió el acto de zoofilia– en el centro del cual había encerrado Minos al monstruo. Una vez allí, acabaría con él valiéndose de las armas (una espada o

pasar por suya.

146. Tras el rastro de Helena, *vid. supra*, Teseo y Pirítoo se dispusieron a hacer lo propio con Perséfone, pretendida por éste último, para lo cual tuvieron que descender ambos al infierno donde, descubierta su intención, fueron sentados y atados con cadenas de serpientes a la Silla del Olvido. Sólo pudo ser liberado Teseo, cuando su amigo Heracles bajó a los infiernos, pero Pirítoo tuvo que sufrir su castigo eternamente.

147. Teseo, al volver victorioso de su aventura cretense, olvida este encargo de su padre, no arria la vela nueva y provoca el suicidio de Egeo, que se arroja al mar desde un acantilado.

148. Esta promesa de matrimonio es similar a la que protagonizan, en otro mito también objeto de una comedia de Lope, Medea y Jasón. *Vid.* capítulo 6.

una clava) que también ella le proporcionaría o con sus propias manos y, al regresar del laberinto ambos huirían de Creta. Todo ocurrió según lo previsto por Ariadna, y el barco de Teseo se hizo de nuevo a la mar con todos sus pasajeros iniciales más la princesa cretense, aunque antes tuvieron los atenienses que librar una batalla en el puerto de Creta, donde los soldados del rey trataban de impedir el rapto de la princesa.

El futuro de ambos, Teseo y Ariadna, no sería, sin embargo, como ella lo imaginó. En una escala que se hizo en Naxos, el héroe dejó abandonada en la playa a la princesa mientras ésta dormía. Existen muchas dudas acerca de si lo hizo voluntariamente o impelido por la divinidad, el caso es que el lamento de Ariadna abandonada se ha convertido en una imagen clásica del abandono amoroso, dando lugar a múltiples reproducciones pictóricas, literarias y musicales posteriormente. Tras la definitiva partida de Teseo, Ariadna fue encontrada lamentándose aún, por el dios Dionisos, quien se enamoró de ella y la desposó.

Pasado el tiempo, y después de que Teseo protagonice otras aventuras, como las campañas contra las Amazonas, en las que participa nuevamente junto a Heracles¹⁴⁹, Teseo volverá a relacionarse directamente con Creta, ya que contraerá matrimonio con la hermana de Ariadna, Fedra. Ambos tendrán un hijo, Hipólito, de quien la madre se enamora. Como el hijo no atendiese los deseos incestuosos de la madre, ésta lo acusó falsamente ante Teseo de haber intentado violarla. El héroe, creyendo a la madre, provocó la muerte de su hijo, inocente, implorando la ayuda de Posidón.

149. En realidad estos enfrentamientos contra las Amazonas son parte de los famosos doce trabajos de Heracles. Forman parte del argumento de la comedia *Las mujeres sin hombres*, comedia mitológica lopesca, única conservada de inspiración no ovidiana.

2.2.- Fuentes del mito

Teseo es el personaje protagonista de una de las grandes sagas de la mitología. Su presencia en la literatura clásica es permanente en todas las épocas. Como ocurre con otros grandes personajes míticos, Teseo es un personaje relacionado con ritos místéricos, en este caso con los de Creta y con el culto a Démeter. Esto provocó su aparición en obras de tipo filosófico no sea extraña, así como en obras históricas, al haber, ya desde muy antiguo, una importante corriente de autores racionalistas que intentaron rescatar la figura mitológica identificándola con un personaje histórico real. Es el caso de la más famosa biografía de Teseo, la que Plutarco nos ofrece en su *Teseida* dentro de su obra mayor dedicada a las vidas de hombres ilustres. En esta obra, en la que sigue las tesis paleofatistas, el autor pasa con gran ligereza sobre los propios sucesos míticos, centrándose en ofrecer una versión lo más racionalizada posible. En esta corriente habría que insertar las apariciones del mito en autores que pretenden analizar al personaje desde el punto de vista de su actividad política, dando por supuesta su existencia histórica: Simónides, Tucídides (II, 15), Cicerón (*De lege*, II, 5) o Isócrates (X, 35).

Las referencias a Teseo, en las múltiples facetas y fábulas en las que participa, comienzan ya con los primeros poetas épicos, ya que encontramos al personaje tanto en Hesíodo (*Teogonía*, 947 y ss.), donde hay alusiones marginales, sobre todo al personaje de Ariadna, como en Homero (*Odisea*, XI, 322 y ss.). El listado de autores que citan en sus textos el mito de Teseo y el laberinto es inmenso: Ferecides (F 148), Simónides (frag. 550), Helánico (frag. 74), Baquílides (odas XVI y XVIII). Aunque no referida directamente a este mito en cuestión, Eurípides escribió una tragedia con Teseo como personaje (*Hipólito*), además de ofrecer referencia en otra (*Suplicantes*, I, ss.). Otro tanto hizo Platón, en el *Minos* (321^a).

A partir de III a. C. las referencias, ya numerosas se multiplican: Calímaco (*Hécale*), Eratóstenes (*Catasterismos*, 5), Licofrón (*Alejandra*, 494 s.), Diodoro Sículo (IV, 28; IV, 59; IV, 61, 3-4; IV, 62, 4; IV, 76, 4; IV, 77, 1-5; IV, 79, 2; VI, 4), Estrabón (IX, 399). Se podría decir que la corriente lírica que termina en la fábula ovidiana comienza en época de Virgilio, con éste mismo (*Égloga* VI), Catulo (LXIV) y Propertio (III, 18, 11-12). Además de incluir el mito en sus *Metamorfosis*, Ovidio recoge también parcialmente el mito en otras obras (*Ibis*, 289 y ss.; 407 y ss.; *Heroidas*, IV; X; *Ars*, I). Al igual que hiciera Eurípides, Séneca escribe una tragedia (*Fedra*) que, si bien no se centra en la fábula aquí tratada, sí que tiene a Teseo como protagonista.

Dos de los autores más prolíficos en sus referencias a este personaje son Apolodoro (*Biblioteca* II, 6, 3; III, 1, 4; III, 15, 1; III, 15, 8; III, 16,1; *Epítome* I, 1 y ss.; I, 16 y ss.; I, 21; I, 24) e Higino, en cuyas *Fábulas*, la aparición de Teseo es muy frecuente (3, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 241, 244; *Astronomía*, II, 5;). Otro tanto sucede con Pausanias, en cuya obra se pueden encontrar multitud de alusiones al personaje, en sus diferentes facetas (I, 2, 1; I, 15, 2; I, 17, 6; I, 20, 3; I, 22, 5; I, 27, 7; I, 41, 7; I, 44, 8; II, 1, 3; II, 31, 1; II, 32, 9; II, 33, 1; V, 11, 4 y 7; X, 28, 2 y ss.; X, 29, 4-9).

Como en la mayoría de los casos la transmisión del mito se prolonga hasta la Baja Latinidad y la Edad Media, entroncando fácilmente, pues, con las épocas objeto del presente estudio: Servio (comentario a la *Eneida*, III, 74; VI, 14; VI, 20-21: VIII, 294; a las *Geórgicas*, I, 142; I, 222), Libanio (*Narr.* 15), Tzetzes, (*A Licofrón*, 1329).

3.- EL MITO EN OVIDIO

Son varias las ocasiones en las que Ovidio, en sus *Metamorfosis* se refiere al personaje de Teseo, y varios los lugares en los que narra sus aventuras. La llegada del héroe a Atenas, y el reconocimiento por su padre, Egeo, incluido el intento de envenenamiento urdido por Medea, ocupan los versos 394-452 del canto VII. Inmediatamente después el poeta nos narra la guerra entre el Ática y Creta, a causa del asesinato de Androgeo, hijo de Minos:

Minos prepara la guerra, y si bien es poderoso por su tropa
y por su flota, es sobre todo fortísimo por su ira de padre,
pues busca vengar con justas armas el asesinato de Androgeo
(vv. 456-458)

El relato de este enfrentamiento, sin embargo, queda interrumpido por la narración del mito de Céfalo y Procris, y continúa, apenas iniciado el canto VIII, desde el verso 6 al 183. Ovidio narra el asedio de los cretenses a la ciudad de Alcátoe, donde reina Niso y cómo sólo puede tomar la ciudad tras la traición de Escila que, enamorada de Minos, corta a su padre el cabello del que dependen su vida y la seguridad de su reino:

Tenía éste en plena coronilla,
en medio de sus venerables canas, un cabello resplandeciente
de púrpura, talismán de su invencible reinado
(Libro VIII, vv. 8-10).

Escila duda inicialmente en acabar con la vida de su padre y entregar la ciudad. Finalmente puede más su amor por Minos, aunque disfraza o justifica su resolución, argumentándose a sí misma que de ese modo salva las vidas de muchos que morirían en la batalla, de no acabar ella con el asedio. En sus planes iniciales no parecía estar acabar con la vida de su padre, pero para Escila el único modo de entregar la ciudad a Minos es cometer, asimismo, el parricidio. Finalmente se comete el crimen y la doncella se presenta ante su amado, mostrando su macabro trofeo, señal de la inequívoca muerte de su padre.

Minos retrocedió ante el presente,
y, espantado ante la vista de aquel crimen inaudito, respondió:
«¡Qué los dioses te destierren de su mundo, infamia
de nuestro siglo, y la tierra y el mar te sean negados!
Yo al menos no toleraré que la cuna de Júpiter, Creta,
que es mi mundo, sea tocada por tan abominable monstruo»
(Libro VIII, vv. 95-100).

Minos parte inmediatamente para Creta, en tanto que Escila se deshace en maldiciones y reproches por el poco valor otorgado por el rey al amor que ella le ofrece, que la ha llevado incluso a traicionar y asesinar a su propio padre. La princesa niega las ascendencias divinas de Minos, y alude a que fue un verdadero toro el que dejó encinta a su madre¹⁵⁰, y pone esto en relación con la propia ignominia en la que su mujer, Pasífae, le ha sumido:

Bien digna de tenerte por esposo es la adúltera que engañó
con madera a un fiero toro y llevó en su vientre un feto híbrido.

150. Minos era hijo de la ninfa Europa y de Zeus, quien, para seducir a la ninfa o bien para esconderse de su celosa mujer, Hera, se había metamorfoseado en un hermoso toro blanco.

¿Por ventura llegan a tus oídos mis palabras, o los vientos
se las llevan inanes, esos mismos vientos que se llevan, ingrato,
tus bajeles? Ya no me sorprende que Pasífae prefiriera,
antes que a ti, al toro: tú tenías más ferocidad
(Libro VIII, vv. 131-137).

Dicho esto, la joven se lanza al mar, y alcanza a nado el bajel de Minos. Pero cuando estaba a punto de subir en él su padre, convertido tras su muerte en águila marina, se lanza sobre ella y comienza a atacarla. Escila cae del barco, pero antes de tocar el agua es metamorfoseada en un ave llamada ciris.

Cuando Minos vuelve a su palacio, ante la imposibilidad de ocultar el monstruoso adulterio de su mujer, ordena a Dédalo que construya una morada para el monstruo, llena de pasadizos que hiciese imposible la salida del mismo. A partir de este momento la narración se torna más concisa y acelerada. El final de la fábula en Ovidio consta sólo de unas pocas líneas:

Luego que Minos encerró allí la doble figura, de hombre y toro,
y derrotó al monstruo, dos veces cebado con sangre actea,
y el tercero de los contingentes sorteados cada nueve años,
y una vez que con la ayuda de una joven la difícil puerta, que
jamás antes cruzó nadie dos veces, fue encontrada rebobinando
el hilo, al punto el hijo de Egeo raptó a la hija de Minos,
largó velas rumbo a Día, y en aquella playa abandonó, cruel,
a su compañera. Desamparada y quejumbrosa estaba ella
cuando acudió Líber a abrazarla y socorrerla, y para que brillara
con un astro imperecedero, le quitó de la frente la corona
y la envió al cielo; vuela la corona a través de las auras ligeras,
y, mientras vuela, las gemas se toman refulgentes estrellas
y se fijan –subsiste la forma de corona– en un lugar
que está entre el Arrodillado y el Serpentario
(Libro VIII, vv. 169-182).

No se nombra directamente a Ariadna, aunque se sabe que es ella la joven que ayuda a Teseo, el hijo de Egeo, y quien, tras ser abandonada en la isla de Día, es catasterizada por Líber¹⁵¹.

151. *Alter ego* de Baco, correspondiente itálico de Dionisos.

4.- EL SIGLO XVI LECTURA MORAL DEL MITO

La narración de Ovidio, como se ha podido apreciar, es breve y entra poco en detalles. Como en la mayor parte de los casos, el dramaturgo se verá abocado a rellenar los muchos huecos que resultan de la conversión de un discurso narrativo corto a una obra dramática. Sin embargo, muchas de las adiciones y modificaciones que Lope aplicará a la versión ovidiana del mito, fuente, aunque no directa, del drama, vendrán dadas no tanto por esta necesidad de dramatizar un texto narrativo, cuanto de recuperar la lectura moral que el mito sufre durante toda su transmisión, especialmente a partir del Renacimiento.

4.1.- Jorge de Bustamante

Como en el resto de la obra, la narración de Jorge de Bustamante del mito del Minotauro, con respecto al original ovidiano, suponen una consciente actualización que conlleva explicitar en muchos casos informaciones sólo parcialmente sugeridas en las *Metamorfosis* y, en muchos otros, modificar conscientemente el relato, para adecuarlo moralmente al momento propio.

El relato de Bustamante comienza en los mismos términos que el de Ovidio, haciendo hincapié desde el principio en la trascendental importancia de los cabellos (en Ovidio era uno) de Niso, para la defensa de la ciudad.

Este rey Niso tenía vnos cabellos ruuios en la cabeça, que eran hadados en tal manera, que entre tanto que ellos alli durassen, la

ciudad no tenía temor de guerra que le pudiese hazer ninguno por poderoso que fuese (p. 118b y 119a)

Scylla se enamora, igualmente, de Minos, pero como se puede observar en el siguiente fragmento:

vio Scylla a Minos, y enamorandose del fue causa de ganar la ciudad matando a su padre. Pues aqui en esta torre la hija del rey llamada Scilla, en el tiempo de la paz acostumbraua holgarse con sus donzellas, desde donde miraua los exercitos, y caralleros de vna parte y de otra, como peleauan: y mirando esta ya muy contino fue conociendo los nombres de cada vno de aquellos grandes señores y caualleros, y sus caualllos y armas: y sobre todos los otros conosció al rey Minos (p. 119a).

Bustamante adelanta la noticia de la muerte de Niso, a manos de su hija. Al igual que ocurriera con Mirra, en el capítulo anterior, se observa al personaje femenino desde una óptica un tanto maniquea, con el prisma de la misoginia siempre presente. El personaje es más plano, menos acosado por las dudas y por los remordimientos y, aunque plenamente consciente de su tremendo pecado, no se gana el favor del lector apelando, al menos, a sus trágicas vacilaciones. La resolución inicial de la Scylla de conseguir sus deseos a cualquier precio parece decididamente más firme :

Tan grande era el amor que con Minos tenía y el desseo de complazerle, que ninguna cosa dudara de hazer en que pensara complazerle (p. 119a).

Aun admitiendo lo descabellado de sus propósitos

O inconsiderada muger, como soy loca en amar a un hombre extraño, que cierto se que es enemigo a mi y a todas mis cosas,

tanto por ventura o mas que a la ciudad de mi padre? (p. 119b),

Scylla sostiene, al igual que la Escila ovidiana, el deseo preciso de que «plugiese a los dioses que mi padre fuese muerto» (119b). Sin embargo, hay un dato que confirma el expreso deseo de Bustamante de hacer más horrendo el crimen de Scylla. Junto a sutiles diferencias, adiciones o supresiones que modifican veladamente el carácter de Scylla, hay una alteración que se torna sustancial. En tanto que la Escila ovidiana arranca de la cabeza el cabello mágico de su padre, provocándole la muerte, aunque de modo incruento, Scylla utiliza, además de una resolución implacable, métodos más expeditivos

No es tiempo de mucho hablar: hagamos presto lo que deuenos hazer. Ella estando diziendo estas palabras entre sy, vino la noche quando fueron en casa todos adormidos, la atreuida y loca enamorada entro en la camara de su padre, muy callando, y cortole la cabeça, y con ella la maluada hembra salio fuera de la ciudad, y fuese al real de sus enemigos, y quando fue cerca del rey, dixo: Sabete Minos, que yo soy hija del rey Niso, y que mi proprio nomre es Scilla, el tu amor me hizo hazer muy gran traycion, toma toda la defensa y remedio de mi padre, y de la ciudad: y no quiero otra cosa de ti por galardon y premio de mi seruicio, sino que me quieras bien. Esto dicho mostro la cabeça de su padre, (p. 119b-120a)¹⁵².

152. Es curioso advertir que en la edición ilustrada de 1595, por la que se cita, la reproducción de la página 120 muestra, sin embargo sólo los cabellos en manos de Scylla, no la cabeza. El ilustrador, o el propio Bustamante si lo era, se basó en la versión original para representar a Scylla mostrando a Minos la prueba de su traición –en el texto ovidiano Escila tiene incluso que explicar a Minos que el cabello que le ofrece demuestra la muerte de Niso, algo que, evidentemente no se ve obligada a hacer Scylla, ya que la cabeza cercenada es suficiente prueba– pero modificó el texto haciendo el crimen todavía más abominable.

Scylla, no contenta con cortar los cabellos mágicos de su padre, le corta la cabeza. El desprecio de Minos por el crimen, ya presente en Ovidio, se toma, si cabe, más explícito, expresándose además en términos muy bíblicos:

Quando Minos la vio turbandose de ver tal cosa y huyendo de mirarla, dixo: Sal de aqui mala muger, y ponçoñosa serpiente, que tu no deurias de estar en el cielo ni en la tierra. Los dioses te consuman deshonrra & infamia de nuestra naturaleza, (p. 120a).

La modificación de Bustamante tiene, de nuevo, un componente moral importante, ya que está decididamente dirigida a denigrar la figura femenina de Scylla, haciéndolo además desde una posición ética muy particular. La inequívoca referencia a la serpiente, relacionada directamente con la mujer da prueba de ello. La moral judeo-cristiana vuelve de nuevo a servir al autor para aplicar un determinado filtro interpretativo al mito pagano, haciendo más factible su utilización en la literatura de los Siglos de Oro, ya que los nuevos componentes morales introducidos legitiman definitivamente la narración.

Al igual que en el original, se produce luego la metamorfosis de la joven en cogujada (ciris en Ovidio), del mismo modo que ya se había producido la de Niso en esmerejón (águila marina en el caso de las *Metamorfosis*).

En relación directa con el tributo aqueo y el enfrentamiento de Teseo con el Minotauro, Bustamante introduce dos novedades que van a tener repercusión directa en el drama lopesco. La primera es el acercar temporalmente los hechos de Scylla y la partida de Teseo para Creta. Si en Ovidio, siguiendo las fuentes más comunes, el tributo humano para servir de pasto al Minotauro se envía cada nueve años y Teseo va en el tercer envío, Bustamante, aunque mantiene que es la tercera la expedición de Teseo, hace el tributo anual. La segunda

es que, manteniendo la concisión en el desenlace del relato que ya vimos en Ovidio, añade la participación de Fedra en la conspiración para ayudar a Teseo y las armas con las que éste derrotará al Minotauro:

Al tercero año cayo la suerte a Teseo. Este Teseo fue el que despues mato a aquella bestia espantable y mala por consejo de la hija de Minos, que auia nombre Ariadna; la cual viendo la estremada hermosura del mancebo se enamoro del. Y por esta causa quando Teseo vuo de entrar en el Laberinto donde estaua aquel terrible animal, para que le comiesse, el por consejo de la Ariadna, y de otra hermana suya llamada Fedra se libro: porque entrambas fueron a Dedalo, y le rogaron pues era tan industrioso official, diessen orden como se saluasse. Dedalo aunque de oyrlo se turbo, toda via por amor dellas fue a la carcel donde Teseo estaua preso, y le dio vna maça, con tres ñudos de hierro, colgando de vn as cadenas, y tres pelotas confacionadas de cerote y otras cosas, y vn hilo de oro: y mostrole las maneras como auia de vsar de todo, y mandole que no saliesse hasta de noche, despues de hecho lo que le enseñaua. Y assi Teseo otro dia que le lleuaron a echar al Minotauro, ato luego el muy largo hilo a la puerta, y por aquel hilo fue entrando en la camara donde estaua el toro, el qual le quiso despedaçar y comer: mas primero el le arrojó las tres pelotas o çerotes en la boca: y en tanto que las mazcaua, diose tan buena maña con la maça, que al fin dandole muy grandes golpes lo mato. Despues salio por el hilo, por donde entro auiendo aguardado a salir de noche. Y en este tiempo secretamente se fue al aposento de las damas, a quien lleuo consigo. Quando el con ellas en su nao arriba a la tierra de Echia, que es vna insula donde salieron del mar a tomar refresco, enamorandose de Fedra desamparo alli a Ariadna, en aquella ysla solitaria como hombre cruel y desagradescido. El dios Bacho quando vio la donzella ya hecha dueña, desamparada, muy quexosa y affligida, auiendo compassion della abraçandola consigo la lleuo al cielo, y la hizo

vna estrella entre las estrellas (pp. 121b-122a).

4.2.- Pérez de Moya

Pérez de Moya no incluye en su *Philosophía Secreta*, ningún capítulo ni artículo dedicado exclusivamente a Teseo. Aparece, es cierto, en relación con varios de los mitos que recoge Pérez de Moya. En particular el capítulo XXVI del libro IV versa, como su propio autor indica, «De Minos y laberinto de Creta, y del Minotauro y Pasipha». Todo el capítulo se dedica íntegramente al Minotauro o los hechos con él directamente relacionados. Para explicar su nacimiento el autor escribe:

Los poetas dicen que Minos hizo voto a Neptuno que le sacrificaría lo que primero le apareciese delante, y como le apareciese un toro de gran hermosura, cubdiólo mucho y diolo a los pastores para que guiase las vacadas, y sacrificó otro por él, por lo cual airado Neptuno, puso en la reina Pasipha, su mujer, hija del Sol, tal encendimiento de Cupido, que estando ausente su marido Minos, como Ovidio escribe, se enamoró de aquel toro hermoso que Minos dejó de sacrificar; y para tener cópula con él, se metió en una vaca de madera, que hizo Dédalo, singular arquitecto, labrada tan al natural y cubierta con una piel de vaca, que parecía viva; y así se hizo preñada y parió una criatura que el medio cuerpo de la cintura arriba era de hombre, y lo demás de toro. (Libro IV, capítulo XXVI, pp. 482-483).

La narración, que prescinde de cualquier referencia a Escila o a Niso, se centra en encontrar, como se ha visto arriba, justificación a los castigos que, como el de Minos, no ocurren fortuitamente, sino por algún acto de impiedad u omisión hacia la divinidad. Eliminado el pasaje de Escila, era necesario, por tanto dotar de algún tipo de causalidad al tributo de los atenienses. Esto lo consigue el autor de la

siguiente manera:

La razón de por qué le cebaban de atenienses era que este rey Minos tenía un hijo llamado Amdrogeo, el cual a vino a vivir a la ciudad de Athenas, con consentimiento y voluntad de Egeo, rey de los atenienses. Este Amdrogeo fue mancebo muy esforzado, y en los ejercicios de la lucha y los demás juegos paléstricos vencía a todos los atenienses, lo cual viendo el rey Egeo, temiendo que en algún tiempo los hijos de Pallante, su hermano, con el amistad de Amdrogeo y ayuda de Minos, su padre, le echasen del reino, mató a Amdrogeo. Enojado dello Minos, vino con gran poder y cercó a Athenas, y púsola en tanto estrecho que los atenienses se dieron a merced. Minos púsoles este tributo, que cada año le enviasen a Creta siete hijos y otras tantas hijas, para que comiese el Minotauro. Cuando los atenienses habían de enviar estos hombres, juntábanse a suertes, y a los que les cabía habían de ir; por esta razón, al tercero año cayó la suerte a Theseo (Libro IV, capítulo XXVI, p. 483).

Se prescinde, por tanto, de narrar el enfrentamiento con Niso y se aduce como causa del tributo de los atenienses la derrota habida tras la guerra provocada por la muerte de Androgeo. Asimismo, se puede observar cómo también, al igual que antes hace Bustamante, Pérez de Moya se adhiere a la tradición que habla de que los tributos al Minotauro se hacían anualmente, y no cada nueve años, como afirma Ovidio y Plutarco –también consultado por el giennense–. Nada se habla en la narración de la fábula de la participación de Fedra, ni de las armas que Ariadna entrega a Teseo para que se ayude en su intención de acabar con el monstruo. Como en el resto de las ocasiones, al autor le interesa más ofrecer una lectura moral de los diversos sucesos del mito, que ve en el personaje de Teseo la alegoría del hombre que debe sortear numerosas acechanzas en su vida sin apartarse jamás del camino recto (el hilo) y en Pasífae (Pasipha) al

alma que resbala y se deja llevar por las inclinaciones a que la somete su habitual enemiga, Venus.

5.- DESARROLLO DE LA TRAGICOMEDIA

Minos es el encargado de abrir la obra, que comienza justo tras la batalla librada entre atenienses y cretenses, quienes han vencido después de un asedio de tres años a la ciudad de Atenas. Esto llena de alegría a Minos, ya que, además, no sólo ha conseguido la victoria, sino –con la muerte del ateniense Niso– vengar a su hijo Androgeo, quien había muerto anteriormente en el enfrentamiento con los atenienses. La victoria cretense se ha producido con la ayuda de Cila, hija del rey ateniense, traidora a su padre y a su pueblo por el amor que siente por Minos:

Mató Cila, patricida,
al Rey, su padre, por mí,
a quien la palabra di
indigna de ser cumplida.
Entregarme la ciudad
lo prometió, y lo cumplió;
pero no pensaba yo
que fuera con tal crueldad (p. 55b).

Minos, aun alegrándose de su victoria, se espanta de la impiedad cometida por Cila para ayudarlo a conseguirla y confiesa a Feniso, su capitán y hombre de confianza, que no está dispuesto a amparar a una traidora. Feniso, discretamente, muestra su desacuerdo en que Minos falte a la palabra dada y éste se escuda afirmando que fue la intervención divina –Némesis, diosa de la venganza– la que provocó todo. En ese momento aparece Cila que, tras recordar el momento en

que se enamoró de Minos y la promesa hecha por éste de llevarla con él si le facilitaba la entrada en la ciudad, le reprocha la falsedad de sus palabras, le maldice y le amenaza con desdichas futuras. Minos le contesta admitiendo su deseo de ganar la ciudad de Atenas, pero pretendiendo que nunca fue su intención hacerlo a tan alto precio, valiéndose de un crimen tan cruel, amén de la injuria que cometería contra su mujer, Pasífae, si dejara a Cila acompañarle. Ésta se enoja aún más cuando comprende que sus súplicas no van a ablandar a Minos y le desea toda suerte de desastres en su vuelta a Creta. El final de sus palabras parecen anticipar, aunque veladamente, el tipo de desgracia que le aguarda al rey en su hogar:

Y si ausencia suele ser
del honor ladrón sutil,
seas el hombre más vil
que fue jamás por mujer.
No se cuente de ninguno
la ofensa que de ti cuenten;
todos los hombres se afrenten
de que cupiese en alguno.
No se acompañen de ti
por hombre que mereció
tener mujer que llegó
a despreciarse de sí (pp.57b-58a).

En el momento en que Minos y Feniso conversan acerca del tributo que se les exigirá a los atenienses y de la ansiada vuelta a casa –después de tres años de ausencia–, aparece Polinices con noticias de Creta. Las nuevas no pueden ser menos halagüeñas. Polinices relata a los presentes cómo un cierto día, paseando por el bosque, Pasife (Pasífae), se encontró con un bellissimo novillo del que se enamoró inmediatamente. De este ayuntamiento antinatural nació un monstruo,

medio toro medio humano. El propio Polinices dice querer creer que el toro con el que yació Pasife no era otro que Júpiter¹⁵³, pero únicamente como modo de intentar justificar una actividad demasiado salvaje para entenderla tal cual:

Júpiter a nadie afrenta:
por eso a Júpiter nombro
por dueño de aquesta hazaña;
que a no ser suya, era poco
perder el seso y la vida (p. 59b).

Minos se lamenta amargamente de su desdicha y parece culpar a la propia ciudad de Atenas de su desgracia –«Vengado se ha de mi, vencida Atenas, / pero yo haré que lllore mi deshonor»–. Recibe a los caudillos atenienses, Teseo y Albante, a los que cuenta su pesar y les informa de que los propios atenienses van a recibir también parte del castigo, enviando diez de sus hombres al año, para que sean devorados por el monstruo.

Cuando Albante, Teseo y Fineo –criado de éste último– se quedan a solas comentan la crueldad del castigo impuesto por el cretense. Fineo intenta convencer incluso a Teseo para que pida a Minos que rebaje el tributo humano a un hombre al año.

Se discute acerca del modo en que se elegirán a los diez hombres destinados a morir en manos del Minotauro y Teseo y Albante proponen que se haga un sorteo igualitario:

ALBANTE

Paréceme a mí, Teseo,
que para excusar las muertes
de aqueste tributo feo,

153. Recordando el famoso rapto de Europa, para el que el padre de los dioses se metamorfoseó en toro.

se echasen comunes suertes
y se hiciese igual empleo.

TESEO

Dices bien, que, en general,
todos tendrán esperanza,
y será la ley igual;
que no es ley la que no alcanza
del plebeyo al principal (p. 61a).

Cambia el cuadro y también el lugar donde se desarrolla la acción. De Atenas se pasa a Creta, donde Ariadna y Oranteo, príncipe de Lesbos, enamorados, se quejan porque el padre de la joven ha decidido entregarla en matrimonio a Feniso, lugarteniente de Minos en la guerra contra Atenas, en pago, precisamente, a sus servicios en dicha guerra. Ariadna no pretende oponerse a los deseos de su padre pero augura su temprana muerte si le obligan a casarse con alguien que no sea Oranteo, a quien ama. Oranteo se marcha despechado y entra en escena Fedra, hermana de Ariadna, ante la cual también se queja ésta de la crueldad de su padre, quien la obliga a casarse en contra de sus deseos. Mientras esto ocurre llega el rey, Minos, acompañado de Feniso y de varios soldados. Cuando Minos ordena a sus soldados arrojar las banderas al suelo, «como conviene a un capitán sin honra» (63b) Feniso le advierte de la posible ofensa al cielo, ya que está convencido de que ha sido Júpiter el causante de la desgracia.

Minos manda llamar a Dédalo, arquitecto real y le pide que construya un laberinto:

Pues ¿Cómo haré una fábrica
donde pueda encerrar aquesta fiera,
de tan sutil ingenio y artificio,
que el que entrare una vez salir no pueda? (p. 64a)

Dédalo le muestra un diseño que traía preparado, pues Minos ya le había informado previamente de sus intenciones por carta, y recibe la orden de ejecutar la obra.

Cambia de nuevo la escena y nos encontramos con Fineo y Teseo que se preparan para que éste sirva de primer tributo para el monstruo¹⁵⁴.

En la siguiente escena Oranteo se queja a Lauro porque Minos ha decidido entregar como esposa a Ariadna a su lugarteniente Feniso. El príncipe de Lesbos se dispone a partir de Creta, ya que ha perdido aquello que lo retenía allí –Ariadna–, pero Lauro le aconseja que no pierda la esperanza:

Entiendo
que, si allí aguardaras,
el fin de tu esperanza conquistarás (p. 66a)

Salen éstos y entran Minos, con sus dos hijas, Feniso y Dédalo. Juntos comentan la magnificencia del laberinto y el rey promete recompensar a Dédalo en la persona de su hijo, Ícaro. En ese momento aparecen Fineo y Teseo, que se ofrece como la primera víctima del monstruo. Minos ordena llevarlo a una torre en espera de su suplicio y ambos salen de escena. Entonces Ariadna interroga al

154. No hay indicación temporal. Según se infiere del texto, Teseo es el único que va a ser entregado al Minotauro. Anteriormente, Fineo había propuesto a Teseo que le pidiese a Minos reducir el tributo de diez hombres a uno, pero no hay indicación expresa de que Minos accediese a ello. En p. 67a vuelve a hacer referencia al tributo:

sus ciudadanos te dieron
palabra segura y cierta
de darte cada año, en parias,
diez hombres para esta fiera;
yo soy, rey Minos, el uno,
que no me he puesto en defensa
por la lealtad que te digo.

criado, Fineo, sobre la identidad del joven que se prepara a encarar la muerte. Fineo describe al joven elogiosamente. La joven se compadece de la suerte del ateniense y expresa su deseo de que éste se salve, pero es su hermana la que le da la idea de organizar alguna treta para conseguirlo. Ariadna pide a Fineo que le venga a hablar esa noche y la respuesta del criado da fin al primer acto de la obra:

No hay bien que al hombre no venga
por manos de la mujer.
¡Benditas mil veces sean!
Mas cuando vuelve la cola
marzo, y el diablo se suelta,
todo hombre guarde la cara,
quiero decir, la cabeza (p. 68a).

El segundo acto se abre con un Teseo preso, esperando el día de su enfrentamiento con el monstruo, cuando recibe la visita de su criado Fineo que le anima, anticipándole que Ariadna y Fedra vienen a visitarle, con intención de librarle de su injusto fin. Teseo las recibe elogiando encarecidamente la belleza de ambas hermanas. Ariadna le cuenta su plan: entregará a Teseo un hilo de oro que irá desmadejando y que le marcará la salida una vez haya acabado con el Minotauro. Para conseguir esto último le entrega tres panes envenenados y una maza con la que golpeará al monstruo una vez éste haya comido los panes. Finalmente Ariadna le arranca a Teseo la promesa de que la llevará con él a su tierra, donde podrá defenderla si su padre intenta vengarse. Teseo adorna esta promesa (que a la postre se tomará falsa) con la de hacer duquesa de Atenas, y por tanto esposa suya, a Ariadna si el plan por ésta urdido resulta favorable:

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 (p. 70b).

Teseo se muestra eufórico cuando las damas se marchan, y dispuesto a enfrentarse a cualquier peligro. Fineo, que se muestra más discreto y juicioso, recomienda calma, frente a la vanidad y arrogancia de su amo y le describe la monstruosa forma y los peligros de Minotauro. Es el propio criado el que se encarga de rebajar la tensión dramática con una intervención muy propia del personaje que representa. Cuando Teseo le informa de su intención de llevarse, en su huida, a las dos hermanas, Fineo contesta

¡Por Dios,
que es brava carga las dos,
y que ha de quejarse el mar!
Mas porque el peso no espante
y las puedas conducir,
como alforjas podrán ir,
una atrás, y otra delante (p. 71b).

Cambia la escena y entran Oranteo y Lauro. El primero se muestra ufano porque Minos le ha ofrecido la mano de su hija Ariadna; sin embargo se muestra cauto y suspicaz antes de confiar plenamente en el rey de Creta

Verdad es que antes de entregarme a Minos,
quiero saber en Creta, de secreto,

si son engaños de su pecho indinos
 y de un pecho Real bastardo efeto;
 que si es engaño, los labrados pinos,
 y el lienzo por las ondas inquieto,
 oprimirán el mar con nueva armada
 y a dos agravios sacaré la espada (p. 72a).

Ambos contemplan el laberinto donde está encerrado el Minotauro y el momento en que Teseo entra, dispuesto a acabar con el monstruo. Entran en escena Teseo y Fineo, que compara la aventura a la que se dispone su amo con el enfrentamiento entre Apolo y la serpiente Pitón, o el de Hércules con la Hidra de Lerna. Nuevamente encuentra Fineo excusas en la descripción del monstruo para encontrar particulares relaciones con la mujer:

¡Que nazca de una mujer
 un monstruo como esta fiera!
 mas ¿de quién nacer pudiera
 sino de su mismo ser?
 Que no es menos de admirar
 que nazca de ellas la ira,
 la lisonja, la mentira,
 y el monstruo de hacer pesar.
 Que no le hay que más extrañe
 naturaleza ¡por Dios!
 que el ver que la sirvan dos,
 y que a los dos los engañe.
 Si has visto el monstruo de celos;
 cree, Duque belicoso,
 que han hecho con él hermoso
 al Minotauro los cielos.
 Si has visto la ingratitud,
 dirás que es monstruo mayor,

y no lo es pequeño amor,
del alma eterna inquietud (p. 73a).

Teseo se encomienda a los dioses, especialmente a Marte y amor y renueva su juramento a Ariadna, si sale vivo. Sale y Lauro y Oranteo continúan entonces describiendo la entrada del héroe en el laberinto. Fineo se suma a la descripción de la aventura cuando entran Ariadna y Fedra, vestidas de hombre. La muerte del monstruo se oculta al público y sale Teseo, victorioso, quien parece adelantar su actitud posterior al negarse a abrazar a Ariadna, por la alegría que siente en ese momento. Alegría que no le impide, sin embargo, hacer lo propio con su hermana Fedra. Interpelado por Ariadna, Teseo relata su enfrentamiento con el Minotauro.

Até el hilo de oro, y entro
dando vueltas a mil calles
por infinitos rodeos;
cuando pensaba que estaba
del Laberinto en el centro,
estaba más lejos de él,
y cerca cuando más lejos.
Finalmente: yo llegué
a un sitio en cuadro pequeño,
donde estaba el Minotauro
echado entre varios huesos;
cuando vi tanto cadáver,
imaginé si de aquéllos
dentro de tan breve espacio
había de ser mi cuerpo;
pero animándome el alma,
al monstruo horrible me acerco
que puesto en sus cuatro pies
me mira espantoso y fiero;

yo entonces aquellos panes
le arrojé, y él, dando en ellos,
comenzó a tragar su muerte
en el cifrado veneno;
alzo la maza animoso,
y de los golpes primeros,
con dos horrendos bramidos,
doy con el monstruo en el suelo:
bañado en espuma y sangre
sobre la hierba le dejo,
y asiendo del hilo el cabo,
por él a la puerta vuelvo (p. 73).

Ariadna insta a Teseo a salir pronto de la isla, antes de que el rey Minos descubra la ausencia de las jóvenes en el palacio y, antes de dirigirse al puerto para partir, el héroe ateniense entrega a Fedra a la custodia de Fineo.

Entretanto Minos y Oranteo están concretando la boda de éste con Ariadna y la de Fedra con Feniso, cuando éste aparece informando al rey cretense de la victoria de Teseo sobre el monstruo y de su posterior huida. Minos parece aceptar la situación y prefiere disfrutar de las buenas perspectivas bélicas que le anticipa la alianza con sus dos yernos. Éstos, por el contrario, se dedican inmediatamente a repartirse imaginariamente el reino de Creta, que ninguno de los dos quiere dividido. El rey se asombra de que hagan esto no sólo sin esperar a su muerte, sino sin esperar siquiera a las respectivas bodas. En este momento aparece Polinices con la noticia de que sus hijas también han huido con el héroe aqueo y Minos sale de la escena prometiendo venganza. Oranteo se queda, apesadumbrado ante la duda de si Ariadna ha partido voluntariamente u obligada por Teseo y decidido, también, a vengarse de Teseo, declarando la guerra a Atenas.

Vuelve la acción a situarse en torno a Teseo, quien, junto con su criado y las dos mujeres han desembarcado en la isla de Lesbos (de la que Oranteo es príncipe) para descansar en mitad de su travesía. El héroe comunica a Fineo su intención de dejar a una de las dos mujeres abandonada en la isla, aprovechando que las dos están dormidas, cansadas del viaje. Fineo recrimina duramente a su amo esta actitud

¿Qué importa tener amor
para hacer como quien eres?
Que desamparar mujeres
no es de hombres de tu valor;
y Fedra no ha merecido
que la dejes (p. 78a).

Pero Teseo le advierte que no es a ésta sino a Ariadna a la que pretende abandonar a su suerte, ya que durante la navegación se ha enamorado de Fedra. Nuevamente Fineo da muestras de un buen juicio del que parece carecer su señor:

Si justo o si injusto fue,
yo no quiero disputar;
pero dejar a Ariadna,
esa es bajeza, señor,
indigna de tu valor
y una ingratitud villana;
que Ariadna te dió a ti
la vida en una ocasión
tan notable, y no es razón
que se lo pagues así (p. 79a)

Contrariado Teseo por la oposición de su criado a sus infames planes está dispuesto incluso a matarlo y éste ha de huir. Salen las dos

mujeres y el ateniense debe fingir para que no se sepa con quién discutía, ni sobre qué. Teseo invita a las mujeres a sentarse en un prado cercano, para que Ariadna pueda echarse a descansar del viaje. Ésta parece intuir algo de lo que siente el aqueo por su hermana y sus respuestas tienen una gran dosis de ironía acusadora. A pesar de todo, Ariadna se duerme y Teseo se lleva a una incrédula Fedra hacia el barco. Ariadna se despierta con los gritos de su hermana, pero es ya demasiado tarde y el barco ha partido. Comprende entonces lo que antes sólo había intuido y se da cuenta de que ha sido abandonada por Teseo y que lo que ella creía pesadillas no eran sino señales de lo que estaba por ocurrirle. Se acerca a una peña, desde la que ve alejarse el barco y maldice amargamente al hombre que la ha hecho abandonar su casa para después traicionarla. En este momento llega Fineo, que le cuenta cómo trató de impedir la bajada de Teseo y cómo éste intentó matarlo. Le dice además que están en la isla de Lesbos, patria de Oranteo, de quien Ariadna había estado enamorada antes de la llegada de Teseo a Creta. Al recordar a Oranteo, la joven descubre cómo ella misma ha tratado a su amor inicial con la misma injusticia con la que Teseo la ha tratado a ella misma. Ambos personajes se dirigen, entonces, a una casa de pescadores, dispuestos a quedarse en la isla. Con esto termina el segundo acto.

El tercer acto se inicia con el mandato de Oranteo a Lucindo de que declare la guerra a Atenas, mientras él se dispone a dedicarse a la caza, junto con Lauro, para entretener la angustia por la ausencia de Ariadna. Ésta aparece en la siguiente escena, disfrazada de pastorcillo, acompañada de Diana, una labradora, que se queja de que el supuesto pastorcillo se muestre inmune a sus requerimientos amorosos. Ambos (ambas en realidad) hablan acerca del amor y sus características. Ariadna se hace pasar por un inculto muchacho y finge no entender el vocabulario de Diana. Ésta se desespera ante lo vano de sus intentos:

O haces de mí desprecio
como te soy enfadosa,
o eres el más ignorante
de cuantos hombres nacieron (p. 84a).

Fineo llega, recrimina a Ariadna el abandono de la vaquería que se supone que debe cuidar y muestra su inclinación hacia Diana. Ésta se muestra firme en su amor a quien cree Montano, pero sabedora de la relación especial que existe entre éste y Fineo, le pide ayuda al último para conseguir que el otro se case con ella. La negativa de Fineo y el hecho de que no pueda decir claramente por qué no puede casarse Diana con él, llevan a la labradora a pensar que son los celos de Fineo los que dictan sus palabras. Se va la labradora y quedan Ariadna y Fineo en escena, lamentándose cada uno de sus pesares, y recordando aún el abandono de Teseo. La princesa le pide a Fineo el favor de acercarse a la corte de Oranteo y averiguar si otra mujer ha ocupado ya el lugar que ella dejó en su corazón. Cuando el fiel Fineo se marcha a cumplir el encargo de Ariadna, ésta queda sola y se lamenta por haber traicionado a aquel a quien todavía ama. Precisamente en ese momento aparecen Oranteo y Lauro, cazando. Ariadna se maravilla de ver al príncipe, pero la sorpresa de éste es aún mayor, ya que cree ver la cara de su amada en la persona de un pastorcillo:

Lauro, yo estoy sin mí, pues he llegado
a imaginar que este pastor parece
en todo a la bellísima Ariadna (p. 87a).

A pesar de todo, Ariadna se niega a acompañar a Oranteo cuando éste se lo ofrece. Defiende entonces el supuesto pastor la sencilla felicidad del campo, en contacto con la naturaleza. El príncipe decide entonces quedarse en el bosque, a la espera de las noticias que traiga

Lucindo de Atenas. Ariadna le pregunta qué tiene en Atenas y él responde que «Una ingrata / que mientras más me olvida más me mata» (p. 87b). Comprende entonces la cretense que el príncipe aún no la ha olvidado y se muestra a la vez emocionada e indecisa ante qué hacer cuando aparecen algunos pastores y labriegos, encabezados por Diana, dispuestos a organizar una fiesta. La fiesta en cuestión consiste en nombrar un rey y una reina de entre los pastores, que tendrán poder sobre todos ellos durante un día. La que nombra a los susodichos es una estatua de Minerva. Doriclea confiesa en secreto a Ariadna que tiene gran deseo de ser reina y le pide que se haga pasar por la diosa para conseguirlo, dado que su belleza no desmerece en nada con respecto a la estatua. A las objeciones de Ariadna, Doriclea responde que no habrá ningún peligro, ya que, además, la supuesta estatua estará rodeada de flores, con lo que será difícil descubrir el engaño, con lo que, finalmente, la joven acepta participar del truco.

La acción vuelve a cambiar de espacio y nos encontramos con un Teseo que informa a Albante de que está dispuesto a aceptar el reto de Oranteo y enfrentarse a sus naves en el mar. Fedra sale en ese momento, intentando disuadir a Teseo de su decisión, pues teme por la vida de su enamorado. La joven le recuerda momentos en que insignes héroes e incluso dioses han dejado la batalla por estar con sus enamoradas. El príncipe ateniense hace oídos sordos a las súplicas de su amada, pero le ofrece, en cambio, llevarla consigo, a lo que ella accede.

Vuelve la acción a situarse en Lesbos, donde se está llevando a cabo el referido carnaval, donde se han de elegir rey y reina del bosque. A los pastores y labradores se unen Lauro y Oranteo, dispuesto a ver al pastor que tanto le recuerda a su amada Ariadna. El príncipe se preocupa por no ver a Montano entre los pastores, pero en cuando descubren la estatua de la diosa, repara él en que también

guarda un parecido asombroso con su amada. Ésta, como estaba planeado, elige como rey y reina a Fineo y Doriclea, quienes de inmediato se disponen a dar órdenes, cual a su estado pertenece. Fineo que le lleven en volandas y le den de comer, que callen los necios, que desaparezca la envidia y la infamia, que ninguna mujer pueda pedir dinero..., en tanto que Doriclea pretende que la unión temporal con Fineo se haga permanente. La cohorte de pastores se marcha con sus dos fingidos reyes y quedan en escena de nuevo solos Lauro y Oranteo, al que se le ha ocurrido la idea de robar la estatua de la diosa Minerva, pero cuando van a hacerlo, Ariadna, todavía en el papel de diosa les advierte de que lo que tan ansiosamente busca el príncipe se encuentra en la propia isla de Lesbos, ya que Teseo la abandonó. En ese momento entra en escena Lucindo, con la noticia de la pronta llegada de Teseo, dispuesto a presentar batalla a Oranteo.

Quien desembarca en este momento en la isla es Minos, acompañado de Feniso, y su gente, extraviados por las olas cuando se dirigían a Atenas, a enfrentarse también a Teseo. Mientras hablan Minos y Oranteo ven huir a los pastores, ante la noticia de que el duque ateniense ya ha desembarcado en Lesbos. Entra éste en escena y se enfrenta a Oranteo, quien, sabiendo ya que no ha robado a Ariadna, sino sólo a Fedra, le dice que no tiene razones para enfrentarse con él. A las quejas del rey Minos responde la propia Fedra, que se muestra contenta de ser la esposa del ateniense. Finalmente Fineo va a buscar a Ariadna, gustosa de casarse con Oranteo, al igual que Doriclea de hacerlo con Fineo, con lo que acaba la obra.

6.- EL MITO EN LOPE

6.1.- Esquema mítico ovidiano

El mito de Teseo y el Minotauro, así como sus antecedentes directos, se podría esquematizar atendiendo a los lugares en que se desarrolla dicho mito.

MÉGARA	ATENAS	CRETA
		Adulterio de Pasífae Minotauro
	Asesinato de Androgeo. Guerra a Mégara y Atenas	
Amor ilícito de Escila		
Traición y paricidio de Niso		
Castigo- Metamorfosis		
	Castigo- Tributo a Creta Valentía del héroe. Teseo	
		Llegada de Teseo. Enamoramiento de Ariadna Vencimiento del monstro (hilo de Ariadna) Huida y abandono de Ariadna (Naxos)

Al esquema anterior se opone en este caso el siguiente esquema mítico lopesco (se marcan en cursiva las modificaciones o adiciones al mito original):

ATENAS	CRETA	LESBOS
Asesinato de Androgeo. <i>Guerra a Atenas</i>		
Amor ilícito de Cila		
Traición y parricidio de Niso		
<i>Castigo-Abandono</i>		
<i>Traición de Minos</i>	fi	Adulterio de Pasife
Tributo al Minotauro		
Valentía del héroe. Teseo		
	Llegada de Teseo. <i>Ariadna y Oranteo</i>	
	Enamoramiento de Ariadna . Fedra	
	Vencimiento del monstró (<i>ayuda de Ariadna y Fedra</i>)	
	Huida y abandono de Ariadna	
		<i>Restauración del honor de Ariadna (Oranteo)</i>
		<i>Restauración del honor de Fedra</i>

6.2.- Lectura lopesca del mito

En los dos esquemas anteriores se puede observar, a grandes rasgos, cuáles han sido las modificaciones estructurales ejercidas por Lope en su comedia. A pesar de no respetarse las unidades de tiempo ni de lugar, algo que no es ni mucho menos infrecuente en Lope –y menos aún en las comedias mitológicas– las exigencias dramáticas han hecho que se elimine Mégara, y que todo lo que en esta ciudad acontece se relacione directamente con Atenas, lugar mucho más conocido y con evidentes resonancias clásicas. La eliminación del Mégara como lugar del mito se suple, en cierto modo, con la adición de Lesbos, lugar inexistente en las tradiciones antiguas de la fábula. Esta ciudad sustituye, asimismo a la clásica Naxos –lugar clásico desde el que Ariadna entona su amarga queja por el abandono de Teseo– y en ella se produce un prolongamiento de la historia, añadiéndose elementos y personajes totalmente nuevos cuya función principal es la de adecuar, como se verá más adelante, los sucesos míticos al código moral del siglo XVII.

La aludida eliminación de Mégara del relato mítico lopesco obliga, sin embargo, a cambios que no son tan sólo toponímicos. En la versión original Niso es rey de Mégara, y Escila –la Cila de Lope– su hija, en tanto que Egeo es rey de Atenas y Teseo príncipe de la misma ciudad. El dramaturgo decidió trasladar las acciones de Mégara a Atenas. La escenificación de la traición de Cila era una fábula con suficiente interés dramático como para no dejar de incluirla en el drama. Sin embargo, al autor madrileño se le planteaban dos problemas importantes. El primero era la multiplicación de lugares que hacía difícil, no ya el cumplimiento de la unidad de lugar, sino el mantener una verosimilitud geográfica y temporal en la obra, ya que hubiese obligado a incluir en el drama demasiados viajes marítimos, que a su vez serían tiempos que distanciarían los acontecimientos

quizá demasiado para las necesidades dramáticas¹⁵⁵. La eliminación de Mégara solventa este problema, ya que la trama se gesta en Atenas. El segundo problema antes aludido tiene que ver más con la concatenación de los acontecimientos y con la construcción de una trama sólida. En realidad los sucesos ocurridos en Mégara, durante el asedio de Minos, poco o nada tuvieron que ver efectivamente con el famoso tributo al Minotauro. Minos declaró la guerra a Atenas para vengar la muerte de su hijo, Androgeo, pero extendió su ataque a toda la región Ática griega y, antes de sitiar la propia Atenas, hizo lo propio con la ciudad de Mégara. Su victoria sobre Atenas nada tuvo que ver con la traición de Escila, ni con la muerte de su padre, Niso. Sin embargo estos personajes suplantán, en el drama de Lope a Egeo, rey de Atenas, y Teseo, su hijo, que pasa de este modo a convertirse en duque. De este modo se consigue enlazar la muerte trágica de Niso con el famoso tributo, aportando la razón de ser a un hecho que, de otro modo, no tendría cabida en la trama dramática. Para hacer esto, sin embargo, Teseo debió ser *degradado* oficialmente de príncipe a duque, ya que hacerlo hermano de Cila e hijo de Niso hubiera supuesto una alteración más flagrante del esquema mítico¹⁵⁶. A pesar de todo el cambio debía, forzosamente, provocar alguna inconsistencia en la trama. Efectivamente el cambio de título de Teseo no conlleva la pérdida de las funciones que debían serle propias como príncipe, y casi como rey. Las atribuciones de Teseo y su modo de saberse representante máximo de Atenas hacen pensar

155. Uno de las más claras intenciones del dramaturgo es hacer los hechos lo más consecutivos posibles, eliminando o abreviando, obviamente, los tiempos intermedios. En la tradición anterior del mito el tributo exigido por Creta a Atenas debía ser satisfecho cada 9 años, con lo cual el viaje de Teseo, al ser el tercero, debía ocurrir 27 años después de la guerra contra Atenas.

156. No es la primera vez que a Teseo se le aplica el título de duque, en lugar de príncipe, o rey, que fueron los que realmente pudo ostentar. Al final de la Edad Media ya utilizó Boccaccio este título en su *Teseida*.

que, bien ésta se convirtió inexplicablemente en un ducado tras la muerte de Niso, bien el duque de Atenas era un título oficial que escondía poderes oficiosos mucho más amplios, como los de representar a la propia Atenas ante Minos, una vez tomada por éste la ciudad. De otro modo no se podría explicar que sea de Teseo la decisión de aceptar la declaración de guerra de Oranteo, príncipe de Lesbos¹⁵⁷.

Lo que sí consigue magistralmente el dramaturgo es orquestar el nuevo orden establecido entre los diversos *pecados* cometidos en la obra y sus correspondientes *castigos*, a menudo ejercidos por la justicia poética, pero no impunes, en todo caso.

En la tradición original del mito hay tres ofensas, tres pecados, que son castigados oportunamente: El primero de todos ellos es el cometido por Minos contra la figura de Posidón, al negarse a sacrificar un toro que previamente le había prometido al dios. Esta ofensa – que no recoge Lope– sería la causa de que la divinidad hubiese suscitado en Pasífae una pasión antinatural por ese animal que Minos se negó a sacrificar. Este castigo, que implica el nacimiento del monstruo Minotauro, sería cronológicamente bastante anterior al sitio de Atenas. Lope, sin embargo, lo hace casi contemporáneo, lo cual le da la oportunidad de introducir en el drama el recurso al mensajero que porta noticias funestas, del mismo modo que hiciera en *El Perseo* –cuando Acrisio es informado del estado de gestación de Dánae–.

En segundo lugar nos encontraríamos con que el asesinato de Androgeo conlleva, para los atenienses, el tener que servir ellos mismos de comida para el Minotauro, tras perder la guerra que les ha declarado Minos.

Desgajado de la trama que enlaza a Teseo y a Creta, nos

157. Esta posición privilegiada de Teseo recuerda, en todo caso, a los poderes plenipotenciarios que en la época se concedían en los virreinos.

encontramos con el pecado de Escila, quien, tras enamorarse perdidamente del jefe del ejército que está sitiando la ciudad de la cual su padre es rey, asesina a éste y recibe como castigo su metamorfosis en ave.

En *El laberinto de Creta*, por otro lado, nos encontramos el esquema anterior sensiblemente modificado. Se echa en falta la ofensa de Minos a Posidón, lo que provoca que el resto de *pecados-faltas* se emparejen de un modo un tanto diverso.

Minos, al principio de la obra, expresa claramente que la venganza de Androgeo se ha conseguido en la muerte de Niso y consiguiente derrota de la ciudad de Atenas. Todavía no se ha dado la ocasión, sin embargo, de aplicar el famoso tributo, ya que aún no se ha producido el adulterio de Pasife¹⁵⁸:

En cuanto la humana gloria
deleites, Feniso, alcanza,
el primero es la venganza,
y el segundo es la victoria.
Hoy entrambos los poseo,
pues he tenido, Feniso,
con la victoria de Niso
la venganza de Androgeo (p. 55b)

La tragedia no surge gratuitamente. Una acción impía antecede siempre a un castigo divino y, en este caso, Minos ha conseguido la victoria contra Atenas por medio de un patricidio, si no cometido por él, sí amparado al menos. El propio rey merece más explícitamente el castigo ya que este crimen –y estamos en la segunda *gran falta* de

158. En realidad se debe suponer que ya se ha producido incluso el nacimiento de Minotauro, pero ni el público, ni Minos han tenido todavía noticia de estos hechos. El tributo, por tanto, no se planteará –como se verá enseguida– como castigo a Atenas por el asesinato de Androgeo, hijo de Minos.

la obra– se ha cometido gracias a la promesa hecha a Cila:

Mató Cila, patricida,
al Rey, su padre, por mí,
a quien la palabra di
indigna de ser cumplida.
Entregarme la ciudad
lo prometió, y lo cumplió;
pero no pensaba yo
que fuera con tal crueldad.
Ni amor es justo que mande
llegue tal mujer a Creta;
que puesto que amor sujeta,
no para crueldad tan grande.
La ciudad entrado habemos,
y aunque la puerta me ha dado,
yo quedo desobligado,
porque los reyes queremos
de la victoria, el valor,
por traidor o por leal,
pero es cosa natural
aborrecer al traidor (pp. 55b-56a).

Minos es tan rotundo en su falta a la promesa como lo ha sido Cila antes en cumplir su parte del plan: «lo prometio; y lo cumplió». El pacto es maldito desde su propia gestación. Para Minos, que se escuda en la condición traidora de Cila, en la gravedad de su crimen y en su locura

Némesis, la diosa airada
de la venganza, ha querido
que Cila pierda el sentido
de loca y de enamorada (p. 56a),

para no cumplirlo, a pesar de las advertencias de Feniso acerca de la gravedad de no cumplir la palabra dada

Invicto Rey, no pudiera
ser la ciudad conquistada
si no es que Cila, engañada
de su amor, la puerta abriera;
porque el gallardo Teseo,
y otros griegos generosos,
la guardaban codiciosos
de ganar honra y trofeo.
Ella, con la confianza
de que tu mujer sería,
te dió, Minos, en un día
ciudad, victoria y venganza.
Agora no sé si es bien
que la dejes de este modo (p. 56a);

y también para Cila, quien, al cumplir el mismo, se gana para sí no ya el castigo divino de la metamorfosis en animal –que Lope no recoge–, sino el más humano del desprecio, el abandono y la locura, ya que Minos no cumple su promesa y la deja en Atenas. Si nos fijamos bien, dado que no se alude a ningún castigo efectivo para Cila, el verdadero castigo es el abandono de la persona con su propia culpa. A la parricida se le niega el derecho a alejarse, geográficamente, del lugar y de la gente que han sido testigos de su horrendo crimen y se la condena a observar y a ser observada como la autora de dicho crimen. Ese no alejamiento geográfico es una metáfora de la presencia obsesiva de dicho crimen, que a la postre la llevará a la locura, que no es el castigo en sí, sino sólo su consecuencia postrera. También Minos tendrá su propio merecido por faltar a la palabra dada a Cila. No importa en este caso que esta

palabra haya servido a la joven para cometer un parricidio. La promesa había de ser cumplida en cualquier caso. Las excusas de Minos no mitigan su falta y es la propia Cila la que parece adelantarle, en sus maldiciones, el castigo que le está reservado:

No se cuente de ninguno
la ofensa que de ti cuenten;
todos los hombres se afrenten
de que cupiese en alguno.
No se acompañen de ti
por hombre que mereció
tener mujer que llegó
a despreciarse de sí (pp. 57b-58a).

La última frase de Cila es, sin duda, la más clarificadora. La mujer que merece Minos, esa que ha llegado «a despreciarse de sí» es, evidentemente Pasife, que ha *rebajado* su condición humana, al mantener relaciones con un animal. Lope no hace estas maldiciones explícitas, mientras que en las fuentes las palabras referentes al toro son explícitas –como se ha señalado en los epígrafes correspondientes–; este detalle no es insignificante, ni casual. En las versiones originales el adulterio de Pasífae, y el nacimiento de Minotauro, es anterior a la guerra de Minos contra el Ática y conocido, por tanto, por Escila que, en la versión ovidiana o sus reelaboraciones, no expresa una maldición, sino tan sólo, en su rabia, relaciona la indiferencia y crudeza de Minos con el adulterio de su esposa. En la ficción dramática lopesca Cila no conoce todavía estos hechos y sus palabras son, en este caso, premonitorias. Finalmente se ejecutará el castigo de Minos. Polinices le trae la noticia que ya Cila le había sugerido y, a pesar de que es evidente que el hecho monstruoso ha debido ocurrir antes del rechazo de Cila por parte de Minos, éste –obviando el hecho en sí y refiriéndose sólo a su propio

conocimiento–, ve en la descendencia brutal de su esposa el castigo a sus propias acciones en Atenas:

Vengado se ha de mí, vencida Atenas,
pero yo haré que lllore mi deshonra (p. 60a).

Sólo se pueden entender estos versos si asumimos la ficción poética de que el castigo se produce cuando el castigado tiene verdadero conocimiento de él y no durante su verdadera gestación.

La mano directa de Lope sigue incidiendo en esta cadena de responsabilidades y consecuencias haciendo que Minos intente, de algún modo, eludir esto que él mismo parece concebir como una venganza a sus actuaciones en Atenas –en referencia a la promesa no cumplida, ya que es el único hecho reprochable del rey de Creta–. Su forma de hacerlo es re-dirigiendo el castigo hacia la propia Atenas, obligándola a enviar diez hombres al año (en lugar de catorce cada tres años, como vimos en la tradición anterior del mito) a Creta, para que sirvan de pasto al monstruoso hijo de Pasife. Un intento de Minos que no resultará efectivo. El tributo, además de ser eliminado en la primera visita aquea por Teseo, provocará indirectamente el rapto de las dos hijas de Minos, Fedra y Ariadna.

Toda lo expuesto hasta ahora, que supone el planteamiento de la trama dramática y que ocupa apenas los primeros trescientos versos de la obra, está un tanto desconectado del resto de la misma, dramatizado con cierto apresuramiento. Los hechos se suceden con demasiada rapidez, lo cual afecta directamente a la verosimilitud de la obra. La noticia de la victoria sobre Atenas, la visita de la enfurecida Cila, la noticia del adulterio de Pasife y el recibimiento de los capitanes atenienses se presentan al público uno detrás de otro sin una trabazón dramática sólida. La causa de esta inconsistencia en la trama inicial de la obra se debe, sin duda, a la incorporación de la

fábula de Cila y Niso, mezclándola con los sucesos ocurridos como consecuencia del ataque de Minos a Atenas. Como en otras ocasiones, es la mezcla de mitos originalmente separados, o la modificación profunda de los mismos, lo que pone en mayores dificultades al dramaturgo, evidenciándose la dificultad de conciliar determinados aspectos inconexos originalmente. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la participación inicial de Teseo en la obra, antes de viajar a Creta. Siendo Teseo el embajador, en ese momento, de la ciudad y habiéndose tomado ésta inmediatamente antes gracias a la traición y parricidio cometidos por Cila, no se entiende muy bien que en la entrevista con Minos no se aluda ni siquiera tangencialmente al modo en que la ciudad ha sido tomada, ni a Cila, ni a Niso, del mismo modo que, hasta este momento, no se hace ninguna referencia a Teseo. En definitiva, esta primera aparición de Teseo en la obra, es el tímido eslabón que enlaza el mito de Cila y Niso con el del Minotauro, mitos que, al no estar directamente relacionados, evidencian su independencia mutua adaptándose sólo a medias en la trama general de la obra.

La escena en la que Teseo, Albante y Fineo, justo antes de que la acción abandone Atenas para situarse en Creta, discuten acerca del modo en que se habrá de organizar el tributo y la elección de los atenienses que han de servir de pasto al Minotauro es, sin duda, de suma importancia para el análisis de la lectura lopesca del mito:

ALBANTE

Paréceme a mí, Teseo,
que para excusar las muertes
de aqueste tributo feo,
se echasen comunes suertes

y se hiciese igual empleo.

TESEO

Dices bien, que, en general,
todos tendrán esperanza,
y será la ley igual;
que no es ley la que no alcanza
del plebeyo al principal (p. 61a).

Más tarde, ya en Creta, a la pregunta de Fineo

¿Cómo permiten que un hombre
tan valiente y principal
vaya a dar pasto a una fiera? (p. 65a),

Teseo vuelve a incidir sobre la misma idea de la ley que alcanza a todos, defendiendo su elección para servir de pasto al Minotauro:

Porque es república justa,
y no ha de hacer cosa injusta
cuando más valor tuviera.
Aquí, con justicia igual,
sin que a uno falte, a otro sobre,
al que es rico y al que es pobre,
se reparte el bien y el mal.
Estos gobiernos difieren
de otros injustos y odiosos,
adonde los poderosos
se salen con lo que quieren (p. 65a)

Estas opiniones vertidas por Teseo pueden –y lo han hecho, *de facto*–, inducir a hacer una mala lectura tanto de la función del personaje en la obra, cuanto de lo que el dramaturgo persigue a través de estas palabras.

Se podría interpretar que, eventualmente, es Teseo el que, en este caso, realiza la función dramática en un principio encomendada a Fineo¹⁵⁹. En este sentido argumenta Michael Kidd que

Lope's praises of an Athenian-style participatory government from the vantage point of Phillip III's authoritarian regime is intriguing and leads one to wonder whether he counted among the «gobiernos injustos y odiosos» that Teseo mentions shortly after the passage just cited. The possibility that Lope's theater may have been subtly critical of the society in which it developed forces a reconsideration of perspectives such as those of José Antonio Maravall¹⁶⁰.

Para aceptar la tesis sugerida por Kidd habría que preguntarse previamente si realmente la idea de una ley igualitaria que alcance a todas las clases sociales se está defendiendo en la obra de Lope como algo real y contemporáneo o, por el contrario, nos encontramos ante un intento de recuperar uno de los paradigmas de la democracia

159. La *función contextualizadora o actualizadora*. Esta función, generalmente desempeñada por personajes secundarios, sirve de eslabón entre la contemporaneidad del mito original y el propio entorno sociocultural del dramaturgo. En este sentido los personajes que encarnan esta función son los más actuales de la obra, los más cercanos al receptor y, generalmente, los más consecuentes ya que, al ser secundarios y habitualmente invención completa del Fénix, se convierten al mismo tiempo en más maleables, más modificables en sus manos, sin el riesgo de que la estructura mítica o dramática se vean demasiado comprometidas. Ver Conclusiones (Capítulo 9)

160. «The performance of desire: Acting and being in Lope de Vega's *El laberinto de Creta*», *Bulletin of the Comediantes*, 47, nº1, 1995, p. 35, nota 5. La perspectiva de Jose Antonio Maravall, también citada por el autor, es la de que el teatro español es la voz de un régimen político, en este caso la monarquía española, uno de cuyos cauces de expresión y soporte es, precisamente, éste. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 13.

griega clásica, la democracia ateniense¹⁶¹. La respuesta está clara. No es, desde luego, un reflejo de la sociedad de la época y no se puede pensar que Lope intentara transgredir en ningún sentido. Habría que inclinarse más por la segunda hipótesis. Las tesis de Maravall son perfectamente soportadas por esta obra. Estamos ante un ejercicio de perfecta localización y ambientación del drama, no ante un planteamiento subversivo por parte del autor madrileño. Una lectura más completa del pasaje nos ayuda, además, a confirmar esta opinión. Como se sostiene en repetidas ocasiones en el presente trabajo una de las características genéricas de las comedias mitológicas de Lope es su uso de los personajes secundarios. Son éstos y no los protagonistas mitológicos principales los encargados de enlazar el tiempo ficticio de la fábula con el tiempo real y contemporáneo de los espectadores del Siglo de Oro. Si en boca de algún personaje debemos buscar la opinión de Lope, no será en la de Teseo, personaje demasiado definido como para hacer fácil una modificación profunda de sus características por parte del dramaturgo, sino en la de Fineo, su criado y acompañante. Teseo tiene demasiadas deudas con el mito para hacer de él un personaje contemporáneo. Fineo es nuevo, sin ataduras con los originales y más dispuesto, por tanto, a servir de portavoz y de intermediario ante la sociedad áurea. Y, aunque breves, sus palabras al respecto no pueden sino desarmar la hipótesis sugerida por Michael Kidd, en el artículo citado. A las repetidas referencias a la bondad de la república ateniense, la respuesta, lacónica de Fineo es:

161. Menéndez y Pelayo alude en la introducción a su edición de la obra a este problema, pero sin aportar ninguna hipótesis interpretativa: «Son notables, por su sentido político (que es el mismo que se trasluce en la silva de *El Siglo de Oro* y en otras poesías líricas de Lope), estos versos que pronuncia Teseo en loor del régimen democrático de Atenas», citando a continuación los versos recogidos arriba, *op. cit.*, p. 241.

No entiendo lo que es justicia;
mas con los que nobles son,
es justo que haya excepción (p. 65b).

Y cuando Teseo le recrimina «Debes hablar con malicia», el criado añade a su argumentación la importante impronta religiosa:

Esto es cosa natural,
puesto que un sabio decía
que en la muerte sólo había
justicia a todos igual (p. 65b).

La única justicia que iguala a nobles y plebeyos es también la única que cuenta con el beneplácito de la importante institución religiosa, la muerte, utilizada durante siglos como forma de justificación de la propia injusticia de las diferencias sociales. Estas razones se unen a la de que Lope no fue nunca nada parecido a un autor opuesto en ningún modo al sistema, sino todo lo contrario, una parte importantísima y comprometida con el mismo. Y a éstas se une a su vez la recurrencia de Lope en hacer de estos personajes secundarios, como Fineo, los más honestos y los que muestran un comportamiento más adecuado y consecuente. El héroe posee como privilegio ese margen de error que le permite delinquir, trasvasar los límites, y ser antipático y soberbio en su trato con los demás personajes. Fineo –al igual que los personajes correspondientes en el resto de las comedias mitológicas– se gana con más facilidad el favor del público, es juicioso, incluso en sus manifestaciones más irónicas y aparentemente torpes; es a él a quien el público creerá y serán sus palabras, consecuentemente, a las que debemos prestar más atención si pretendemos escuchar la verdadera voz del siglo XVII.

Otra de las modificaciones del esquema mítico que más reflejan la mirada áurea sobre el mito clásico es la forma en que se refieren los diferentes personajes al adulterio de Pasife. Es cierto que este hecho no es modificado en sus contenidos básicos, pero sí lo ha sido, lo cual no es menos importante para el análisis de la lectura del mito, en la forma de expresarlo y en su significación dentro de la obra. En el mismo momento en que Polinices le narra a Minos, todavía en Atenas, la espantosa relación sexual habida entre su mujer y un toro, no deja pasar la ocasión de establecer la hipótesis de que no haya sido realmente un animal el que poseyó a la reina, sino Júpiter disfrazado:

Enamoróse Pasife
de este animal, dando asombro
a Creta, aunque hay opiniones
que es Júpiter poderoso,
que como a la bella Europa,
de quien tomó el nombre heroico
la tercer parte del mundo,
enamorado cauteloso
en forma de toro blanco (p. 59a)

El recurso al padre de los dioses, conocido además por su tendencia al disfraz, como causante de la desgracia de Minos, inexistente en las fuentes de Lope, debe interpretarse como un intento de Lope por suavizar un pasaje especialmente violento para la época. No se debe olvidar que estamos hablando de prácticas zoofílicas en pleno siglo XVII.

Si el ambiente social y religioso imponen esconder, de algún modo, algo decididamente fuera de toda norma. Es el propio carácter de la obra, junto a la época, la que implica la aparición de un aspecto nuevo, que no se puede observar, por ejemplo en *Adonis y Venus*: el honor. A Polinices le preocupa el deshonor que supone el adulterio

de Pasife –se podría argumentar incluso que por encima de la monstruosidad del caso– y pretende tranquilizar al rey:

Júpiter a nadie afrenta:
por eso a Júpiter nombro
por dueño de aquesta hazaña;
que a no ser suya, era poco
perder el seso y la vida,
pues no menos victorioso
halló el fuerte Anfitrón
vencido el casto decoro
de Alcumena, cuyo hijo
ganó tan altos despojos,
que el gran Hércules Tebano,
antes de salirle el bozo,
dijo bien qué padre tuvo
con hechos tan valerosos (p. 59b).

No es ésta, sin embargo, la primera aparición del tema del honor en la obra. Ya Minos quedó deshonrado al faltar a la palabra dada a Cila, que provocó la muerte de su padre. Como afirma Michael Kidd en el artículo citado:

The dishonor that the king commits in deserting Cila is the first such act in a long chain that forms a core of action in the play¹⁶².

Efectivamente, la traición a Cila inicia una serie de acontecimientos que atentan directamente contra la honra de Minos, si bien la justicia poética hace, como se ha visto más arriba, que todos ellos, de un modo u otro, dependan de una mala acción del propio rey. Sin duda

162. *Op. cit.*, p. 23.

el hecho que más gravemente afecta la honra de Minos es el adulterio de Pasife, agravado por las excepcionales circunstancias en que se produce. Es un Minos afrentado en su honor y muy contemporáneo, por tanto, del dramaturgo el que se queja a los embajadores de la ciudad que acaba de tomar para explicarles las razones para no alegrarse de su victoria:

Valeroso Teseo, Albante noble,
no me llaméis el vencedor, que el cielo
me quita de las manos la victoria
con un suceso de portentos lleno:
nació en mi casa un monstruo en esta ausencia;
que en ausencia, atenienses, de un marido,
¿que puede sino un monstruo haber nacido?
Cuantos males nacieron en el mundo
hijos crueles fueron de la ausencia (p. 60a).

Precisamente en este sentido se producen las modificaciones de este pasaje del mito, como el interés de Polinices por atribuir la paternidad del Minotauro a Júpiter. Como buen representante de su época, Minos necesita reparar su honor agredido, como expresa a su propia hija Fedra, cuando ésta le recibe a su vuelta de Atenas. El problema que se le plantea es que, por un lado, la mujer de Minos, Pasife, ha huido –es significativo que no aparezca tan siquiera como personaje en la obra, sino sólo por referencias– y no puede vengarse en ella

Dejadme aquí mientras venganza emprendo,
de un poderoso no, puesto que injusto;
pero de la cruel que me ha ofendido... (p. 64a);

y por otro que la venganza que Minos considera indispensable para la reparación de su honor no puede dirigirse al supuesto causante,

Júpiter –el poderoso aludido en los versos anteriores–, ni al propio resultado del adulterio:

Matara al Minotauro; pero temo
la ira del gran Júpiter si es suyo;
que para mí, sin diferencia alguna,
es hijo de la envidia y la fortuna (p. 64b).

Como afirma Michael Kidd en su artículo¹⁶³ el Laberinto que ordena construir Minos a Dédalo es igual, aparentemente, al laberinto ovidiano. Lo que cambia son las razones de Minos para hacer el encargo. Es el código de honor el que obliga al rey a esconder su crimen de los ojos públicos, ejemplificándose perfectamente en el comportamiento de Minos la costumbre que basa el deshonor tanto en el hecho que causa el agravio como en el propio conocimiento público de ese hecho. De ahí el interés del rey por construir un edificio del cual no pueda salir el que ose entrar.

El tributo a los atenienses, que no debía ser más que un tributo de guerra, se convierte para Minos, asimismo, en otro modo de tomar venganza por el deshonor sufrido. Ya que no puede castigar al verdadero culpable, desvía su venganza hacia la ciudad de Atenas, exigiendo el contingente de jóvenes que han de servir anualmente de pasto al Minotauro. El problema es que Minos, como se ha afirmado anteriormente está desviando, por un lado, la aceptación de un castigo que le corresponde a él, ya que la justicia poética ha hecho que el adulterio de Pasife se convierta en castigo por su promesa rota a Cila; por otro lado, además, también ha desviado su propia venganza hacia terceras personas, por no poder vengarse de aquél que él piensa que le ha afrentado. El resultado, visto que la actuación de Minos no se acerca en nada a lo correcto, es que la justicia poética vuelve a actuar,

163. *Op. cit.*, p. 24.

volviendo a resultar afectado el honor de Minos. El monstruo morirá a manos de Teseo en la primera *visita* de los atenienses y su equivocado intento lleva a Minos a sufrir el rapto de sus dos hijas por el ateniense, prolongando, de este modo, la secuencia entre agresiones al honor e intentos de reparación.

En el enfrentamiento definitivo de Teseo con el Minotauro, y especialmente en su preparación, podemos encontrar numerosos aspectos en los que Lope de Vega ha utilizado el mito original con su habitual libertad. El primer dato que permite establecer diferencias con las fuentes originales es la presencia de Fedra, junto a Ariadna, en la preparación del enfrentamiento de Teseo con el monstruo. Y no es, en absoluto, casual que sea Fedra la que aporte la idea de la liberación a Ariadna, que sólo expresa el deseo de liberarlo:

ARIADNA

¡Ay, hermana, quién pudiera
dar vida a aqueste mancebo!

FEDRA

Bien podrás si tú lo intentas (p. 68a).

Ariadna pone el deseo inicial de salvar al duque, pero es Fedra la que empuja a su hermana a la acción. Este breve diálogo no tendría mayor relevancia si no fuese a la postre Fedra la que se habría que convertir en esposa de Teseo. Lope ata cabos desde el principio y adelanta, aunque sin desvelar completamente, el posterior desarrollo de los hechos. No es esta disposición inicial de Fedra a salvar a Teseo un hecho descubierto sólo por el espectador más o menos atento. El propio Fineo, que concierta con las dos hermanas la cita con el prisionero, se da perfecta cuenta de que ha partido de Fedra la idea de

ayudar a su señor¹⁶⁴:

Entermebióse Ariadna,
y con más inclinación
dió lugar a la afición
que comenzaba en su hermana (p. 69a),

del mismo modo que la afición de Teseo por Fedra se muestra, aunque tenuemente, desde el mismo momento de conocer a las dos hermanas. A pesar de haber dado solemne palabra, que habrá de romperse como otras en la obra, de casamiento a Ariadna, es sintomático que, al irse las dos princesas, las primeras palabras de Teseo, a su criado Fineo, sean no para aquella con la que ha quedado obligado, sino para su hermana:

Basta esa voz, Fedra hermosa,
como cuando sonora
trompeta el caballo siente (p. 70b).

Del mismo modo se puede inferir de las palabras de Teseo el especial interés que siente el criado de Teseo por Ariadna. Este interés y un carácter claramente más honrado que el de su amo le llevarán, más adelante, a enfrentarse incluso a la muerte a manos de su jefe y a quedarse con Ariadna cuando ésta es abandonada en Lesbos, sin que

164. Es interesante resaltar aquí que el personaje que da cuenta de este importante detalle es, precisamente, un personaje secundario, invención de Lope. Si establecemos una gradación de personajes según la cercanía o lejanía con respecto al receptor, Fineo es, evidentemente, un personaje más intermedio, más inclinado al lado de la cotidianidad del mismo. Se establecería, de este modo, un interesante juego de diferentes planos de ficción en el que el mito propiamente dicho quedaría en un nivel dramático más profundo, más ficticio y los personajes y acciones irían acercándose, haciéndose más palpables en tanto que más dependientes de la exclusiva imaginación de Lope.

sirvan a ojos de Teseo, los favores que ésta le ha hecho y su interés en que escape del Minotauro, proporcionándole incluso los medios materiales:

Yo te daré de oro un hilo,
que a las puertas has de atar,
por donde puedas tomar
siguiendo aquel mismo estilo.
Que no te podrás perder
si con él vienes siguiendo
la puerta, ya que al horrendo
monstruo acabes de vencer.
Para el cual has de llevar
tres panes, con tal veneno,
que de su sentido ajeno,
caiga en el mismo lugar.
Entonces, con una maza
que te daré, larga y fuerte,
en sangre, dándole muerte,
bañarás la inculta plaza (p. 70a).

El hilo de oro, los tres panes envenenados y la maza son los tres instrumentos de los que se vale Teseo para vencer al Minotauro. Instrumentos de un plan que ha ideado exclusivamente Ariadna:

Toda esta noche he pensado
cómo has de poder entrar
y salir de aquel lugar
por tantas puertas cerrado.
Y como siempre el amor
es maestro, y suele ser
más sutil en la mujer,
hallé el remedio mejor (p. 70a).

Todo el pasaje que comprende desde la llegada de Teseo a Creta hasta su huida con las dos princesas hijas de Minos está profundamente modificado con respecto a la versión ovidiana del mito. No son, sin embargo, propias de Lope todas las alteraciones efectuadas en la fábula, sino que el fragmento constituye una interesante mezcla de elementos propios junto a otros tomados de fuentes próximas al dramaturgo. La entrevista, tal y como se establece en el drama, es obra de Lope, al menos en lo que se refiere a la participación de Fineo y de Fedra en ella. En la versión ovidiana del mito Fedra no aparece en absoluto relacionada con el enfrentamiento de Teseo y el Minotauro¹⁶⁵. Pérez de Moya se refiere muy escuetamente a esta cuestión, pero sin aludir tampoco a la participación de Fedra. Sin embargo, en la versión de Bustamante de las *Metamorfosis*, como hemos podido observar en el epígrafe correspondiente, son también las dos hermanas juntas las que se preocupan de planear el enfrentamiento con el monstruo, y las dos las que van a pedir consejo a Dédalo, creador del laberinto. En el texto de Bustamante, además, es el propio Dédalo el que se entrevista con Teseo y le entrega una maza «con tres ñudos de hierro, colgando de vnas cadenas», un hilo de oro, y tres pelotas de cerote «y otras cosas» —que son el evidente germen de los tres panes envenenados de la obra de Lope. Igualmente, fue el propio Dédalo el que le mostró cómo había de utilizar dichos instrumentos para vencer al Minotauro. De

165. Es cierto que el personaje de Teseo y el de Fedra están particularmente unidos en la mitología clásica grecolatina. Sin embargo, su relación forma parte de un mito diferenciado. Fedra se convirtió en esposa de Teseo, pero en un contexto diferente y posterior al que aquí nos ocupa. Éstos, junto al hijo de ambos, Hipólito, protagonizarán una trágica historia recogida en sendas tragedias de Eurípides (*Hipólito*) y Séneca (*Fedra*). La esposa de Teseo concibió por su hijo una pasión incestuosa que éste no compartía. Obcecada por el deseo y despechada por el rechazo de Hipólito, Fedra invirtió los términos de la historia al contársela a su esposo, simulando que había sido su hijo el que habían intentado violar a su madre, lo que causó que Teseo provocara la muerte de Hipólito, antes de saber la verdadera historia.

esta versión de Bustamante toma el Fénix la maza y el hilo de oro –no se habla de que fuera de este material en Ovidio– y la inspiración adecuada para los panes envenenados. Elimina por completo, y estos es obra suya, la participación de Dédalo en la trama. Tanto Bustamante, como se ha podido ver, como Pérez de Moya, recogen la versión ovidiana que hace a Dédalo responsable de los medios para acabar con el Minotauro; en el primero es el propio arquitecto el que entrega las armas y da los consejos al héroe, mientras que en Pérez de Moya es sólo el consultor de Ariadna:

dicen que pidió [Ariadna] consejo a Dédalo, y así por su industria, dejando Theseo a la puerta del laberinto atado un hilo de un ovillo que Ariadna le dio, y llevando consigo el ovillo, penetró el laberinto, y peleó con el Minotauro, y alcanzada victoria, se salió siguiendo su hilo en la mano con mucha gloria (Libro IV, XXVI, p. 484).

Dédalo, en la obra de Lope, es un personaje casi referencial (como Pasife) y, aunque aparece efectivamente en la obra, su actividad ha sido notablemente reducida con respecto a las fuentes. Dédalo es un elemento importante del mito del Minotauro, desde su gestación –ayudando a Pasífae a seducir al toro con uno de sus ingenios mecánicos–, hasta su muerte. Aparte de la construcción del Laberinto, tuvo que ver también con la huida de Pasífae para escapar a la ira de Minos, lo que le valió el encierro en su propio Laberinto, germen de la famosa huida con su hijo Ícaro, provistos de alas construidas al efecto. Este detalle es silenciado totalmente en la obra, donde la huida de Pasife no tiene ningún tipo de repercusión. Tampoco aparece el hecho de que Minos se enemistara con Dédalo, ni que lo encerrara en su propio Laberinto, algo que, según el propio desarrollo de la obra demuestra hubiera sido imposible. En *El laberinto de Creta*, éste es sorteable al menos por dos personas, por

Teseo –con la ayuda del hilo dorado– y por el propio Dédalo, al que Feniso envía a certificar la muerte del Minotauro:

No sé
de la manera que entró [Teseo];
sé que a Dédalo rogué
que entrase, y que entró, y que vio
que en vano su industria fue,
porque en medio de la plaza
halló al Minotauro muerto (p. 76a),

y que no parece demostrar, por estas breves alusiones, dificultades para salir de él.

Sea como fuere, el ateniense acaba con el Minotauro, como él mismo relata a la salida, a Ariadna y Fedra, que lo esperan a la salida del laberinto, dispuestas a emprender la huida con él. De algún modo Teseo comienza a dar muestras de que su comportamiento con Ariadna no va a ser el esperado tras la palabra dada, cuando se niega a abrazar a Ariadna, por la alegría que siente, pero sí abraza a Fedra, su hermana. cuya seguridad encomienda a su criado Fineo quien, como en otras ocasiones, se muestra ufano y dispuesto a servir a la dama. Durante la navegación, y este es otro detalle tomado directamente de Jorge de Bustamante, Teseo se enamora de Fedra y decide abandonar a Ariadna en la isla de Lesbos. Hay pues, dos modificaciones importantes de la trama mítica. El enamoramiento de Fedra, que no es propio, y la elección de Lesbos como lugar del abandono, en lugar de Naxos –lugar original «clásico» del abandono, Día –lugar que aparece en Ovidio– , o Echia –lugar elegido por Bustamante–, hecho este último que parece haber salido de la pluma de Lope. Michael Kidd atribuye a la elección de Lesbos como lugar del abandono un sesgo irónico:

Lope chooses it [Lesbos], in a rather malicious parody, as the ideal spot for Ariadna to be abandoned by the man she loves¹⁶⁶,

aludiendo a la fama que tenía la isla, ya en época clásica, como refugio de lesbianas. Incluso sin llegar a tener en cuenta el componente sexual lo que sí es cierto es que la elección de Lope de la isla de Lesbos para escenificar el abandono de Ariadna, además de reunir la condición de ser un referente geográfico suficientemente conocido, era el lugar perfecto para situar a una mujer sola, a una mujer abandonada.

Con el abandono de la hija de Minos y la huida definitiva con Fedra, Teseo rompe la solemne promesa de matrimonio dos veces pronunciada a Ariadna:

Palabra a los cielos doy
que serás, y lo eres hoy,
mi bien, mi reina y mujer.
Y es corto premio a quien eres
cuando por no dar a un hombre
vida, que ha de darte nombre
entre famosas mujeres.
Fía de mi obligación
como de hombre bien nacido,
y que a la muerte ha venido
por el bien de su nación;
no seré ingrato al bien
que de tus manos recibo,
señora, si salgo vivo.
[...]
Serás duquesa de Atenas
si del Laberinto obscuro

166. *Op. cit.*, p. 27.

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 (p. 70).

La vehemencia con la que el héroe pronuncia estas promesas contrasta con la determinación y frialdad con la que expresa a Fineo, poco más tarde, su determinación de abandonar a la destinataria de éstas. Ni un sólo recuerdo tiene Teseo para los juramentos de amor pronunciados, que no le producen el menor remordimiento. En este momento es inevitable establecer una comparación con el inicio de la obra y con las promesas igualmente incumplidas que realiza Minos a Cila. Aunque el espectador no asista directamente a las promesas de Minos, sí lo hace a los reproches que su capitán Feniso hace a su falta de palabra, en términos parecidos a los que ahora utiliza Fineo para denunciar la ignominia que está cometiendo su señor:

Si es justo o si injusto fue,
yo no quiero disputar;
pero dejar a Ariadna,
esa es bajeza, señor,
indigna de tu valor
y una ingratitud villana;
que Ariadna te dió a ti
la vida en una ocasión
tan notable, y no es razón
que se lo pagues así (p. 79a).

En el trabajo varias veces citado, Michael Kidd, incide sobre esta idea:

Lope establishes a perfect parallel between the two cases, not only geographically (Athens to Crete in the first instance and Crete to Athens in the second) but also morally: as Minos was obligated to Cila for the victory over Athens, Teseo is now obligated to Ariadna for life¹⁶⁷.

Sin embargo estos dos sucesos, estas dos promesas incumplidas no son paralelas más que en la forma externa, ya que su significación dentro de la obra y, sobre todo su resultado es significativamente diverso. Estaríamos admitiendo una incongruencia demasiado grande de aceptar tan estrecho parentesco entre las acciones de Minos y Teseo, ya que, bajo un desarrollo externo, evidentemente similar, se esconden dos conflictos diferentes:

- En primer lugar Minos hace la promesa a Cila a sabiendas, a priori, de que no va a cumplirla. A pesar de intentar justificar ante ella su decisión de no llevarla a Creta como había prometido en base al espantoso asesinato de su padre, las verdaderas razones de Minos dejan muy claro que nunca tuvo intención de hacerse acompañar por la princesa ateniense:

yo quedo desobligado,
porque los reyes queremos
de la victoria, el valor,
por traidor o por leal,
pero es cosa natural
aborrecer al traidor (p. 56a).

167. *Op. cit.*, pp. 25-26.

No, Cila; no puede ser
infamarme por tu gusto,
ni repudiar fuera justo
a Pasife, mi mujer (p. 57b).

Parecen sinceras, en cualquier caso, las palabras con las que Minos se queja de haber conseguido la victoria sobre Atenas a costa del parricidio cometido por Cila; mas, incluso aunque el cretense hubiera conseguido su victoria de un modo menos infamante, las razones arriba esgrimidas no dejarían por ello de ser más verdad y de impedir que Minos abandonase a Cila. Por esta razón hay que suponer que la promesa de Minos era falsa desde su misma formulación, en tanto que Teseo pronuncia las promesas a Ariadna de un modo sincero, deseoso de agradecer de antemano la atención mostrada por la princesa y dispuesto, en todo caso, a cumplirlas. El punto de partida es, pues, distinto, las intenciones de ambos no son coincidentes.

- En segundo lugar habría que hablar de las dos personas engañadas. Tanto Ariadna como Cila actúan decididamente por amor, o al menos por lo que ellas creen que es amor y que en realidad es admiración en la primera y locura en la segunda. En cualquier caso lo que sí es claro es que Cila comete un espantoso crimen que nada tiene que ver con la actuación de Ariadna. Mientras que aquella es abandonada sin remisión, ésta sufre un castigo menor por su abandono de la casa paterna y, habida cuenta que no ha consumado su unión con Teseo, el código del honor permite que su situación anterior pueda ser recuperada. Al final casará con Oranteo, como estaba previsto desde el principio.

- En tercer lugar hay que señalar la causa por la que Teseo falta a su palabra: el amor. Aunque el héroe no se caracterice en su participación en la obra por la fidelidad a la palabra dada, al menos tiene la disculpa de haber sido fiel, al menos, a sus propios sentimientos. Las causas políticas de Minos, son aquí sustituidas por

el más puro sentimiento amoroso. Esto ciertamente, no justifica del todo a Teseo, cuyo comportamiento ha sido bastante poco honroso, pero hace, al menos que su pecado sea menor. Si a esto sumamos que la situación de Andrómeda, en lo que respecta al código del honor, puede ser fácilmente restaurada, Teseo puede disfrutar de su nuevo amor, Fedra, sin sufrir castigo alguno, en tanto que la justicia poética hizo que Minos pagara su perjurio sufriendo el horrendo adulterio de su mujer, Pasife. Lo más curioso de este caso es que, lo que verdaderamente salva de que la justicia poética castigue a Teseo, no es que éste rectifique o se arrepienta, sino que el honor—tan presente en la obra— de las dos princesas quede restituido, por medio del matrimonio. Esta necesaria restitución del honor perdido —por el rapto— es lo que provoca otra de las modificaciones importantes del relato mítico, la venganza emprendida por Oranteo —personaje inventado por Lope— y Minos —que no intenta vengarse del rapto en ninguna versión anterior de la fábula—, obligados ambos por el código del honor.

El código del honor sería, en última instancia, lo que habría obligado al dramaturgo a incluir una segunda trama de la que serían protagonistas la propia Ariadna y Oranteo. Tanto el personaje como —evidentemente— sus amores con Ariadna, son obra exclusiva de la pluma de Lope. Con esto se proporciona a la obra una intriga secundaria, ya que la trama principal, en exclusiva, no hubiese dispuesto de la solidez necesaria. Oranteo soluciona, además, el grave problema que, desde el punto de vista de la honra, supone el abandono de Ariadna. El doble matrimonio final solventa el problema del honor agredido. Esta trama añadida es también convenientemente resaltada con los planes de boda de Minos para Ariadna, ya que pretende casarla con Feniso, su capitán y lugarteniente. Posteriormente, sin embargo, Minos ofrece la mano de Ariadna a Oranteo en cuanto ve que éste está dispuesto a marcharse de Creta,

al tiempo que cambia a Ariadna por Fedra para ofrecerla como premio a su valor en la batalla a su capitán Feniso. El poder bélico del príncipe de Lesbos es grande y el cambio de actitud de Minos es totalmente político, ya que persigue una mera alianza estratégica, pero la resolución, como corresponde a la mayoría de las tramas secundarias de las comedias mitológicas, es demasiado rápida, casi brusca.

Todo el tercer acto constituye una prolongación del mito precedente en su totalidad de la pluma de Lope. Es un acto pensado exclusivamente para que en él se solucionen los diversos conflictos de honor que la fábula ha dejado sin resolver hasta ahora. El mito, tal y como Lope lo recibe de sus fuentes ha concluido. No hay ninguna aventura posterior al abandono de Ariadna en Naxos. El abandono es el propio fin de la fábula. Sin embargo las coordenadas socioculturales del XVII no permiten que la obra dramática acabe de esta forma y el dramaturgo construye una nueva acción ambientada principalmente en Lesbos. Como era de esperar, no existen en este acto aventuras de corte mítico o mitológico. Lo que sí ha intentado el dramaturgo es mantener la ficción de lo mítico mediante la recreación de un ambiente bucólico y pastoril, pero donde lo mitológico, en cualquier caso, como la aparición de Minerva, es puramente ornamental. Esa Lesbos del tercer acto, de la cual Lope sólo se sirve del nombre, por sus resonancias clásicas, responde en realidad a un paraje bucólico cualquiera, ya que no existen ningunas referencias geográficas precisas. El elogio de la vida natural, la recurrente presencia de lo pastoril, el contacto con la naturaleza e incluso la

elección de la época del año, abril¹⁶⁸, son parte de la orquestación bucólica de *–Soledades casi gongorinas* («Era del año la estación florida»)– con la que el dramaturgo pretende seguir manteniendo la ficción mitológica¹⁶⁹. La acción se centra, por un lado, en el reencuentro de Oranteo y Ariadna, en el contexto bucólico de los pastores, y la declaración de guerra de Lesbos y Creta a Atenas, a causa del rapto de las dos jóvenes, ya que ni Minos ni Oranteo saben todavía cuál ha sido el destino de éstas.

Oranteo y Ariadna se convierten en protagonistas de un acto que pretende continuar y terminar la trama secundaria que se había iniciado en el acto anterior, la cual se centraba en los amores de éstos y en la resistencia de la princesa a casarse con Feniso, marido elegido por su padre, Minos. Al final de la obra ambos conseguirán consumir su deseo. Para ello, Oranteo deberá acercarse al entorno pastoril, para lo cual se escuda en su afición a la caza. En este entorno, convertido en un improvisado pastor de claras resonancias renacentistas, conocerá a un muchacho, Montano, cuya imagen se le hace tan parecida a la de su amada Ariadna que está a punto de hacerle caer en un deseo prohibido. Otro tanto le ocurrirá con la estatua de la diosa Minerva, a la que incluso pretende raptar. Todo esto ocurrirá antes de que la propia Ariadna le descubra que ambos –Montano y Minerva– no eran sino disfraces que la princesa había adoptado para ocultar su

168. La época del año en la que se desarrolla nos la facilita Liseno, al explicar a Ariadna/Montano la fiesta en la que ella va a participar:

De hablar deja
de las cosas de los reyes,
pues sabes que nuestra fiesta
es, cada año por abril,
hacer un rey y una reina (p. 88b).

169. Recuérdese el planteamiento inicial de Góngora: Enamorado Júpiter de Europa, hija de Agenor, rey de Fenicia, se transformó en toro, la raptó y la llevó a Creta

verdadera identidad¹⁷⁰. Entretanto Montano/Ariadna debe resistirse a los requerimientos amorosos de la pastora Diana. Para ello simula, además de ser hombre, ser un rústico al que Diana intenta explicar las sutilezas del amor que se estrellan en la ignorancia del joven. Diana, a pesar de que, en su inteligencia femenina, intuye que la rusticidad de Montano es fingida

O haces de mí desprecio
como te soy enfadosa,
o eres el más ignorante
de cuantos hombres nacieron (p. 84a),

y un arma para no tener que rechazar en términos serios a su amante, no deja de pertenecer a ese ambiente pastoril, caracterizándose a sí misma por su poco refinamiento, al rechazar los acercamientos de Fineo

FINEO
Oye mis quejas un rato.
DIANA
¿Qué quieres?
FINEO
Que estés aquí,
y me escuches mil palabras.
DIANA
¿No ves que se van las cabras? (pp. 84b-85a)

170. Estamos aquí ante el lugar común tan frecuente en la comedia áurea de la mujer que se viste de hombre para restaurar su honor. En este caso, sin embargo, la escena no corresponde punto por punto con el esquema clásico. En primer lugar porque, en realidad, Ariadna no ha perdido su honor en manos de Teseo y, en segundo lugar, porque en este caso es el caballero el que va al encuentro de la dama travestida.

Diana aplica a Fineo el castigo que ha aplicado con ella Montano/Ariadna. La diferencia estriba en que en Ariadna era un inteligente fingimiento, en tanto que un ejercicio de metaficción, mientras que en Diana es parte intrínseca de su personaje¹⁷¹.

El travestismo de Ariadna se torna bufonesco cuando en el contexto de la fiesta organizada por los pastores, accede a hacerse pasar por la diosa Minerva. En esta fiesta aparecen numerosas referencias a la maya¹⁷². Menéndez y Pelayo cita este término para defender el carácter español de la obra: «Por lo demás, el asunto está tratado enteramente a la española [...] Los pastores cantan y bailan la tradicional Maya. Hay mucho menos sabor clásico que en otras piezas de Lope». Sin embargo, las varias apariciones del término parecen referirse, asimismo, a una persona, o a un personaje más bien. No estaríamos entonces únicamente ante el baile y el cante referido por Menéndez y Pelayo, sino además ante el juego en el que se elige a una chica como la más bella de una fiesta. Este concurso, de gran tradición española y vivo aún hoy en muchas regiones, es convenientemente modificado por Lope, según sus necesidades dramáticas. Los pastores se dirigen al templo de Minerva, donde una estatua de esta diosa elige a los que habrán de ser rey y reina de los pastores por un día. Para conseguir ser reina, Doriclea pide a Ariadna que se haga pasar por Minerva. Esta celebración, de claras resonancias carnavalescas, sirve para que Oranteo contemple a la diosa fingida y se enamore de ella, aunque más bien habría que decir,

171. No deja de ser llamativo que, en el contexto precisamente de Lesbos, se pongan en escena unos deseos que, aunque esto lo desconoce la propia Diana, son homosexuales. También es curioso que para hacer de pastora encendida por la pasión, Lope haya elegido, en un contexto mitológico, el nombre de una diosa caracterizada fundamentalmente por la defensa de la castidad mas absoluta. En este caso, sin embargo, es más difícil establecer la intencionalidad del dramaturgo, debido a la recurrente presencia del nombre de Diana en la comedia áurea desprovisto de esta connotación mitológica.

172. *Op. cit.*, p. 242.

de su parecido con Ariadna, dando lugar al ya citado intento de rapto, que la propia joven aborta, aprovechando la situación para prepararse el camino de la reconciliación con su antiguo amor.

El final de la obra, es –como lo había sido su inicio– bastante precipitado. En apenas doscientos versos se solventan todos los conflictos de honor planteados, función principal de este tercer acto, como se ha aludido anteriormente. Tras recibir Oranteo –por boca de la falsa Minerva– que Ariadna está en la isla, el príncipe recibe la noticia de la llegada de Minos, desviado por los vientos hacia Lesbos cuando se dirigía a Atenas a combatir a Teseo. Éste también llega apenas iniciado el recibimiento de Minos por parte de Oranteo. El ateniense anuncia lo que el de Lesbos ya sabía, que Ariadna había sido abandonada allí, al tiempo que resuelve uno de los conflictos de honor planteados, al comunicar el matrimonio que le une a Fedra. Cuando Oranteo explica que, liberada Ariadna, no tiene sentido hacer la guerra a Teseo, Minos replica que, por su parte, siguen existiendo afrentas al honor que deben ser reparadas. Teseo le replica:

Pues, ¿qué es lo que ahora intentas
si con Fedra estoy casado
y traigo conmigo a Fedra? (p. 96b).

No queda Minos satisfecho, sin embargo, y reclama la presencia de Ariadna y amenaza de nuevo con la guerra. Fineo, finalmente, hace aparecer a la princesa. Teseo, entretanto, justifica de un modo un tanto extraño la transformación de Ariadna:

Rey Minos, y tú, Oranteo,
no porque temor os tenga

me allano a dar Ariadna;
mas porque en aquestas tierras
transformada en pastorcillo
ha estado, alegre y contenta
de escaparse de Feniso (p. 97b).

Parece como si Teseo quisiera obviar el hecho de que ha sido él quien ha abandonado a Ariadna, afirmando que está allí, travestida de muchacho, para huir de Feniso, con quien su padre pretendía casarla. Sea como fuere, la aparición de la otra princesa soluciona definitivamente los problemas. Minos accede a darle la mano de Oranteo, en tanto que Fineo consigue la mano de Doriclea y Teseo anuncia el fin de las hostilidades. La comedia, que comenzó siendo adaptación de una fábula mitológica, ha concluido, con la adición de este tercer acto, como una típica comedia de capa y espada, en la cual los matrimonios concertados casi *in extremis*, solventan todos los conflictos de honor planteados, y posibilitan el final feliz.

6.3.- Otros aspectos

El tema del tiempo. Lope de Vega elige, en el mito de Teseo y el Minotauro, una fábula ciertamente difícil de adaptar temporalmente. El mito originario, desde su gestación hasta su final, transcurre en varias décadas, las cuales el autor dramático deberá adecuar al tiempo ficticio de una comedia. No era necesario, bien es cierto, que Lope aplicara unos rígidos criterios en cuanto al respeto de las famosas unidades clásicas, para tener la necesidad de adaptar cronológicamente los sucesos de la obra. Incluso no pretendiendo atenerse a las reglas clásicas, es cierto que la comedia adolecería de serias dificultades de cohesión si se intentase adaptar tal cual. Es por esto que, sin acercarse tan siquiera, al término de un día en la

representación, sí reduce Lope sensiblemente el tiempo durante el cual se desarrollan los elementos.

En primer lugar acerca en el tiempo la expedición de Minos contra Atenas. Como se ha afirmado antes, ésta debió producirse, entre 18 y 27 años antes del enfrentamiento de Teseo con el Minotauro¹⁷³. Las necesidades dramáticas hacen que el tributo, en la obra, se haga anual y que la expedición de Teseo, a pesar de quedar oportunamente oculta, no se demore más de un año. Precisamente esa ocultación del tiempo preciso es una de las características de la adaptación mitológica. La indefinición del tiempo contribuye a crear el ambiente mítico que el autor pretende, si bien, en algunos casos, provoca algunas lagunas o inconsistencias en la obra, así como algunos saltos de los que no se advierte al espectador. En especial consideración hay que tomar el caso de la construcción del laberinto, bastante curioso. Tras la vuelta de Minos a Creta ordena a Dédalo la construcción de un laberinto, éste le muestra un boceto hecho al efecto ya que el rey le había informado previamente por carta de sus intenciones. Esto nos hace suponer que, en el transcurso de la obra, ha habido un salto temporal del que no se nos ha informado, durante el cual Minos ha viajado entre Atenas y Creta¹⁷⁴. No es el obligado salto que implica la navegación entre Creta y Atenas lo extraño, sino la absoluta falta de referencias geográficas, que hacen que, en apenas doscientos versos, se produzca dicho viaje.

Nuevamente nos encontramos con muestras de ésta que podría

173. A Atenas se le impone tras su derrota frente a Creta enviar, cada nueve años, varios jóvenes a servir de alimento al Minotauro. Teseo era integrante del tercer contingente ateniense. El mínimo de años transcurridos entre la derrota de Atenas y el viaje de Teseo sería 18, si el tributo hubiese comenzado a pagarse ese mismo año. En caso de que el tributo hubiese comenzado a pagarse posteriormente, la fecha tope sería, evidentemente, el noveno año desde la derrota, lo que nos da que el segundo contingente partiría a los 18 años y el tercero a los 27.

174. Posiblemente en la página 61b., en la escena en la que Ariadna y Oranteo se quejan de los problemas para consumir sus amores.

llamarse *indefinición mítica*, con la llegada de Teseo y Fineo a Atenas, ya que, aún sin indicación temporal, se nos informa de que el laberinto ya está terminado. ¿Se podría pretender que el laberinto se construyó en «tiempo real», esto es, en el tiempo dramático que ocupan unos cien versos? Ciertamente no. El dramaturgo nos ha vuelto a ocultar conscientemente, qué ha ocurrido entre la orden de Minos y la finalización del laberinto. O, más exactamente, lo que se nos ha ocultado, más bien, es cuándo se producen exactamente las conversaciones de Teseo y Fineo acerca de las excelencias de la democracia ateniense y la de Oranteo con Lauro acerca de Ariadna. Estos hechos, como tantos otros en la trama mítica, no quedan convenientemente situados. Se podría intuir que entre determinados cuadros ha pasado un año, por ejemplo, pero no tenemos datos para evaluar la distancia temporal a la que se encuentra de éstos lo que ocurre en el medio.

Sólo en una ocasión se puede encontrar en la obra una referencia temporal explícita, pero ni tan siquiera ésta es absoluta, sino relativa. Sabemos por el comentario de un pastor que el tercer acto sucede en el mes de abril¹⁷⁵. Está claro que en las intenciones del autor está el crear un ambiente, incluso con respecto al tiempo, no aportar datos acerca de fechas, intervalos o duración de los hechos.

En definitiva, como en tantos otros aspectos de las tramas mitológicas del Fénix, los aspectos temporales son tratados con absoluta libertad, caracterizándose éstos por la falta de información al respecto que nos facilita el dramaturgo, con la intención, y resultado, de sumir la trama mítica en una adecuada indefinición temporal.

175. Probablemente a finales, ya que la fecha de celebración de la fiesta de la maya era principios de mayo. Véase a este respecto Tomás Maza Solano, «El auto sacramental *La maya* de Lope de Vega y las fiestas populares del mismo nombre en la Montaña», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 17, 1935, pp. 369-387.

En el campo de la localización topográfica nos encontramos con que, del mismo modo que ocurría con el tiempo, la intención del dramaturgo es ofrecer unas coordenadas mitológicas suficientemente evocadoras, más que respetar rigurosamente la geografía del mito. En este sentido no debe extrañarlos la fusión de Mégara (Alcátoe) y Atenas y la ubicación de los hechos referentes a ambas ciudades sólo en ésta última. Es muy probable que al probable desconocimiento por parte del espectador del XVII de la ciudad de Mégara o Alcátoe, se sumase el intento de que éste no se sintiese abrumado por la acumulación de lugares y por la dispersión de la acción entre ellos. De este modo Niso y Cila se vuelven atenienses, lo cual, como ya se ha aludido constituye una inconsistencia dentro de la trama dramática. Si Niso es rey de Atenas, Teseo dejará obligatoriamente de ser príncipe, para hacerse duque¹⁷⁶. No aparece en la obra ninguna referencia a Egeo, pero sí se respeta la falta de relación carnal con Niso, que no tiene nada que ver con Teseo. Lo que ocurre es que el título de duque parece ser, por las atribuciones que se marca el propio Teseo, oficiosamente el del propio regidor máximo de Atenas; sería una especie de virrey de Atenas. Teseo, para no entrar en contradicciones profundas con el mito, no puede, de ninguna manera ser hijo de Niso y hermano, por tanto, de Cila. No puede ser otra cosa que un duque plenipotenciario. A partir de este momento Lope sólo puede sortear ese «mal paso»:

- Colocando oficiosamente a Teseo como regidor máximo de Atenas, sin concretar demasiado.

- Evitando toda referencia posterior a Niso o a su descendencia. Esto hubiera sido esperable, ya que tras la muerte del rey Atenas

176. Es cierto que algunos autores del quinientos, como Boccaccio, ya se habían referido a Teseo como duque.

sigue teniendo mucha relevancia en la obra y se echa en falta la referencia a la sucesión real, sobre todo en la entrevista de Teseo y Minos, tras la rendición de Atenas.

- Evitando toda referencia a Egeo, rey verdadero de Atenas y padre de Teseo.

Con todo esto se consigue evitar una incongruencia directa, pero a costa de sumergir la obra en una serie de ambigüedades que, sin embargo, en un ambiente mítico, no son en absoluto infrecuentes.

La segunda gran modificación geográfica que Lope aplica a la trama de la comedia es la incorporación de Lesbos. En este caso no ha utilizado ningún rasgo del mito original: esta ciudad no tiene nada que ver, en las fuentes originales, con el abandono de Ariadna. ¿Por qué eligió entonces Lope sustituir Naxos por Lesbos? Probablemente entre sus intenciones estuvieran las mismas que le hicieron prescindir de Mégara en favor de Atenas. Lesbos, independientemente del evidente valor connotativo que le atribuye Michael Kidd en el artículo varias veces citado¹⁷⁷, tenía todas las características que debía reunir la localización mítica que Lope necesitaba para escenificar el abandono de Ariadna: era una isla bastante conocida, frecuente localización de hechos míticos, pero lejana y exótica, además de ser el lugar femenino por excelencia y, por tanto, bastante apropiado para abandonar a una mujer.

Como en el caso de las otras comedias mitológicas, Lope ambienta convenientemente la dramatización de la fábula con alusiones mitológicas extrañas al mito de Teseo, pero que contribuyen, una vez más, a aportar el ambiente fabuloso que dote de verosimilitud a la

177. *Op. cit.*, pp. 27 y ss.

trama. Una parte importante de estas referencias se hacen en relación con el adulterio de Pasife y la supuesta intervención de Júpiter:

POLINICES

**Enamoróse Pasife
de este animal, dando asombro
a Creta, aunque hay opiniones
que es Júpiter poderoso,
que como a la bella Europa,
de quien tomó el nombre heroico
la tercer parte del mundo,
enamorado cauteloso**

en forma de toro blanco;

[...]

**Júpiter a nadie afrenta:
por eso a Júpiter nombro
por dueño de aquesta hazaña;
que a no ser suya, era poco
perder el seso y la vida,
pues no menos victorioso
halló el fuerte Anfitrión
vencido el casto decoro
de Alcumena, cuyo hijo
ganó tan altos despojos,
que el gran Hércules Tebano,
antes de salirle el bozo,
dijo bien qué padre tuvo
con hechos tan valerosos (p. 95).**

MINOS

**Cuantos males nacieron en el mundo,
hijos crueles fueron de la ausencia;
vengados estaréis de que Pasife
pariese un medio humano y medio toro,**

**hazaña infame del lascivo Júpiter,
deidad indigna de tan alto nombre,
pues tiene acciones y bajezas de hombre (p. 60a).**

También podemos encontrar en la obra otras referencias a hechos de Teseo, distintos de su viaje a Creta,

FINEO

**Este es aquel de quien cuentan
tan espantosas hazañas;
éste el que la mar soberbia
pasó con Jasón a Colcos
hasta robar a Medea;
éste el que bajó al infierno
con Hércules, el de Grecia,
y a la bella Proserpina
presentó cosas diversas¹⁷⁸:
[...]
Este le ayudó a matar
los centauros, en la mesa
de las bodas de Hipodamia (p. 67a).**

FENISO

**Sí; pero el Duque de Atenas
es de los hombres notables
que tiene en las armas Grecia;
túvole por compañero
Hércules, y por Medea
a Colcos fue con Jasón (p. 95b).**

178. En realidad no fue con Hércules con quien bajó Teseo al infierno, sino con Pirítoo, con la intención de conseguir a Proserpina como esposa para éste último. Cuando ambos quedaron atrapados, sí fue Hércules el que consiguió salvar a su amigo Teseo, no así a Pirítoo.

Y el propio enfrentamiento de Teseo hace que Fineo elogie la figura de su amo comparándolo con Apolo y Hércules

**Mató Apolo la serpiente
a quien llamaron Fitón,
con arco y flechas, que son
de un dios tan diestro y valiente;
Hércules, la hidra fiera,
porque Júpiter le dio
las fuerzas, a quien honró
después la estrellada esfera (p. 72b).**

La queja de Fedra a Teseo, para que no se enfrente a Oranteo, sirve como excusa para hacer un repaso a los dioses y héroes que renunciaron a la guerra por el amor:

**Hércules ocupaba
el estrado de Yole, reina bella,
donde dicen que hilaba
como si fuera tímida doncella¹⁷⁹;**

179. En realidad, a pesar de estar Yole bastante relacionada con Hércules, equivoca Lope la referencia. El pasaje se refiere a la relación de este héroe y Ónfale, reina de Lidia, en cuya corte fue esclavo Hércules, representándosele a menudo hilando a los pies de la reina, mientras que ésta porta los atributos característicos del héroe, la maza y la piel de león. Este aparente error de Lope no es propio, sino tal vez arrastrado de la lectura de la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, donde encontramos confundidos sucesos atribuibles a Yole y a Ónfale:

Ioles fue hija de Euritho, rey de Etolia; habiéndola ofrecido su padre a Hércules por mujer, como después por cierto acaecimiento se la denegase, como dijimos en otra obra, enojóse Hércules y movióle guerra, y mató a Euritho, y apoderóse de la provincia, y prendió a Ioles. La cual, más por la pasión de la muerte de su padre que por amor del casamiento, lo aceptó; cobdiciosa de la venganza, con maravillosa y constante astucia, con amor fingido encubrió su corazón, y con desimulación trajo a Hércules a amarla en tanto grado que no sólo le hizo desnudar de sus ásperos vestidos y que se vistiese otros muelles y mujeriles, mas ponerse sortijas y anillos en los dedos, y untarse con unguentos preciados, y peinarse, y aun tocarse cofias,

luego si amar sabía,
verá que esto es amor, no cobardía.
Jasón dejó la guerra
más de una vez, y el mismo airado Marte
amó, y bajó a la tierra;
las armas de diamante puso aparte,
y el niño Amor, desnudo,
jugó con la celada y el escudo.
Asido en red de acero,
de los dioses al cónclave Vulcano
mostró su aspecto fiero,
y se burlaron de su fuerte mano,
si bien los más honestos
quisieran verse en tales redes puestos (p. 91a).

Las referencias mitológicas aludidas, más allá de que en la obra tengan un mero carácter casi ornamental, demuestran, sin embargo, una vez más el interés de Lope por ir más allá de la adaptación de la narración ovidiana. Estas citas, y muchas otras en el texto, demuestran que el conocimiento mitológico del Fénix era grande y que, en cualquier caso, manejaba para la confección de sus argumentos mitológicos, las fuentes que tenía a disposición.

Por otro lado, también se puede inferir, del frecuente recurso a la mitología, incluso como elemento ornamental, el conocimiento que debería tener el público de la época, que debería ser al menos suficientemente competente en el campo mitológico como para que la comedia no se convirtiese en una trama plagada de referencias inconexas y desconocidas. No se entiende de otro modo la inclusión, por ejemplo, de un pasaje tan breve, pero tan cargado de

y otras cosas de mujeres; y como aun con todas estas cosas no le pareciese haber satisfecho su ira, después de haberle traído a tanta blandura, le hizo que asentado como mujer en el suelo hilase con sus dueñas y contase las patrañas de sus trabajos (Libro IV, capítulo XXII, pp. 476-477).

significación, referido a Paris y Minerva. Cuando el pastor Liseno se acerca a hacer su petición a la diosa Minerva (que en realidad es Ariadna) dice:

Así más dicha en amores
que a Paris tus armas den,
que sea yo el rey por tí (p. 93a).

No hay forma de interpretar estos versos si no es poniéndolos en relación con la famosa manzana de la discordia por medio de la cual Paris eligió a la más bella de las diosas entre Minerva, Juno y Venus. Paris eligió a ésta última y las «armas» de Minerva, los favores ofrecidos al joven, no le sirvieron para ser elegida. El pastor, culto como corresponde a un escenario bucólico, recuerda críticamente este suceso y, como nuevo Paris, ofrece el reconocimiento de la diosa a cambio de su favor, ser el rey de los pastores.

7.- ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

REY DE CRETA, MINOS

Minos es un personaje infame. Juega con la honestidad, pretende hipócritamente cumplir con el orden moral, pero en realidad sabe que ha ganado la ciudad de Atenas gracias a una traición y, además, ha faltado a su palabra, dada ya con intención de no mantenerla. Desde el principio sabe que no va a cumplir con la promesa hecha a Cila y, aunque luego intenta justificar su rechazo aludiendo al horrendo crimen de la princesa ateniense, la justicia poética se encarga de que la falta a la palabra dada quede conveniente y justamente castigada.

Minos es un personaje ambicioso, que intenta manejar a los demás a voluntad, para conseguir sus objetivos. Lo hace inicialmente con Cila y lo volverá a hacer, más tarde, jugando con la mano de sus hijas. Minos ofrece la mano de Ariadna a Oranteo en cuanto ve que éste está dispuesto a marcharse de Creta, al tiempo que cambia a Ariadna por Fedra para ofrecerla como premio a su valor en la batalla a su capitán Feniso. El poder bélico del príncipe de Lesbos debería de ser grande y el cambio de actitud de Minos es totalmente político. Las suspicacias, sin embargo, de Oranteo para con Minos nos hacen recordar la promesa incumplida de Minos a Cila. Minos no es fiable y como tal se le presenta a partir de su salida de Atenas. El Minotauro no es una desgracia gratuita para el rey de Creta, sino un castigo a su carácter y sus malas acciones.

ORANTEO

**Viendo su carta, en que se ofrece a darme
a la bella Ariadna en casamiento,**

a Creta he vuelto alegre de casarme.

[...]

Verdad es que antes de entregarme a Minos,
quiero saber en Creta, de secreto,
si son engaños de su pecho indignos
y de un pecho Real bastardo efecto;
que si es engaño, los labrados pinos
y el lienzo por las ondas inquieto,
oprimirán el mar con nueva armada
y a dos agravios sacaré la espada.

LAURO

Bien has hecho en venir secretamente,
hasta saber, señor, si te he engañado,
vencido de la fama diligente
y de su prevención amenazado (p. 72a).

En la obra no se nos dice por qué, pero es fácil suponer que a oídos de Oranteo ya ha podido llegar la fama que Minos se ha ganado tras su traición a Cila, lo que provoca estas precauciones del príncipe de Lesbos a su llegada a Atenas. A Minos le corresponde, además, el dudoso honor de iniciar la serie de hechos deshonorosos que dominan la obra¹⁸⁰.

Lope no aplica demasiados cambios a la figura de Minos, más allá de la adecuación lógica a un tiempo y un momento bastante diferentes, pero estos cambios son suficientes para dar al personaje y a sus acciones un carácter muy español y muy contemporáneo, ya que tienen que ver todos con el código del honor. En Minos vemos, por encima de sus acciones negativas, el padre que, durante toda la obra, busca la reparación del honor agraviado por el rapto de sus hijas

180. «The dishonor that the king commits in deserting Cila is the first such act in a long chain that forms a core of action in the play». Michael Kidd, *op. cit.*, p. 23.

y, finalmente, el padre contento, cuando, al terminar la comedia, esta reparación se produce por medio, como era de esperar, del matrimonio.

TESEO

Teseo, como no es inhabitual en las comedias mitológicas del Fénix, es el personaje principal de la obra, a la que el dramaturgo aplica un cuidado proceso que va marcando sus aspectos más negativos, para convertirlo, en cierto modo, en un antihéroe. Es un personaje marcado por la traición que en la obra se atribuye a todos los griegos:

FINEO

Muy griego ha sido Teseo

ARIADNA

Tienen en el mundo fama
de traidores (p. 81b).

Al principio del tercer acto Oranteo le compara con Paris, por ladrón de mujeres, y con Ulises, prototipo del héroe dotado para el engaño.

Durante toda la obra el héroe da muestras no sólo de lo mudable de su carácter, sino de la bajeza de su espíritu, ya que está dispuesto incluso a matar a su criado si éste se opone a sus intenciones de abandonar a Ariadna. Es un personaje construido decididamente a partir de sus características más negativas, convirtiendo de este modo a su antagonista –su criado Fineo– en una pieza mucho más fundamental del juego escénico de lo que en un principio su papel de criado pudiera hacernos entender. Su comportamiento ambiguo nos lleva a preguntarnos si las tenues sugerencias que hace de su futuro amor por Fedra, mientras promete solemnemente a Ariadna casarse con ella, son parte de su carácter o pequeñas inconsistencias de la

trama. Al final se salva del merecido castigo que le debía deparar la justicia poética por haber traicionado de forma tan flagrante la palabra dada por dos razones, fundamentales además en la obra: el amor y el honor. El amor por Fedra que le sirve a sí mismo de justificación para abandonar sin dudarlo a Ariadna, al tiempo que pretende justificarlo ante Fineo y el honor de Oranteo y Minos que no ofende finalmente ya que Ariadna ha sido abandonada antes de consumarse su unión, posibilitando que, con el matrimonio de ésta y el príncipe de Lesbos, y habiéndose ya realizado el suyo propio con Fedra, se solventa definitivamente el problema del honor agredido del rey de Creta.

Toda la participación de Teseo hasta llegar a Creta es invención de Lope. Es necesario resaltar cómo este personaje y el de Cila o Niso no son, en modo alguno, relacionados, algo que hubiese sido ciertamente normal, ya que afecta directamente a la embajada que tienen el rey Minos y el duque ateniense que sirve como capitulación de la ciudad. Teseo en ese momento es un personaje secundario más, vaciado del contenido y carácter que presentará en el resto de la obra. Se podría decir, básicamente, que el verdadero Teseo hace su aparición en la trama un poco después, cuando se habla del procedimiento que se seguirá para elegir los integrantes del tributo a Creta, momento que, no por casualidad, corresponde verdaderamente a la participación de Teseo en el mito.

Es cierto que, en varias ocasiones, se ensalza la figura del héroe, haciendo referencia a su participación en diversas hazañas –el descenso a los infiernos, la expedición argonáutica– o comparándolo con grandes héroes o dioses, como Apolo o Hércules, pero estos rasgos le son dados al dramaturgo por las fuentes y Lope no puede hacer otra cosa, si quiere mantener el suficiente rigor, que intentar ser lo más exhaustivo posible en la recreación del ambiente y personajes míticos. Del mismo modo que no es de Lope el aludido elogio de la

democracia ateniense, tampoco lo son los rasgos más característicos del héroe. La pluma de Lope se ve, más bien, en la progresiva construcción de un antihéroe, poco compatible con la sociedad contemporánea, en la que, por otro lado, los personajes secundarios parecen encontrarse mucho más a gusto que Teseo.

FINEO

A pesar de ser, teóricamente, un personaje secundario, Fineo es clave en el desarrollo de la trama y, de los personajes creados íntegramente por Lope, sin ningún género de duda, el más interesante.

Es criado de Teseo y junto a él lo encontramos cada vez que el héroe tiene que tomar una decisión importante. Y precisamente es esta presencia junto al héroe, el contraste con él, lo que marca su carácter y, lo que es más importante, define por oposición, el propio personaje protagonista.

Evidentemente, es el menos mitológico de los personajes, el más contemporáneo, socioculturalmente hablando, de los de la obra, equiparable con otros personajes secundarios de comedias mitológicas, como Celio, en *El Perseo*. Al igual que a éste el carácter de Fineo le guía siempre a señalar moralmente los comportamientos y juicios equivocados de su amo, mostrándose, sin embargo, fiel mientras las acciones de su amo no sean manifiestamente infames, como ocurre con el abandono de Ariadna, en contra del cual Fineo se muestra inflexible, y con el cual el personaje experimenta un importante cambio de rol. Deja de ser criado de Teseo y se convierte en el acompañante de Ariadna.

Durante toda la obra da muestras de buen juicio frente a la arrogancia y vanidad de Teseo, además de aportar el juicio y la discreción que a su amo le faltan, aun cuando esta oposición al señor se haga, en gran parte de las ocasiones, desde un punto manifiestamente humorístico, ya que es el humor otro de los rasgos

definitivos del personaje. Este humor está relacionado, como en multitud de ocasiones en la comedia áurea, con la misoginia y con el miedo, componentes clásicos del criado.

Fineo muestra su fidelidad en repetidas ocasiones. Teseo le encomienda a Fedra cuando están a punto de salir subrepticamente de Creta. Luego quedará encargado voluntariamente de Ariadna. El orden social no se rompe, sin embargo. Ninguna de las princesas quedará emparejada a un criado, como Fineo, pero estos hechos refuerzan su carácter positivo, que le hará merecedor, al final de la obra, del deseado matrimonio, con Doriclea.

A menudo la vis cómica del criado se ceba con la figura de Minos, es un caldo de cultivo excelente para el comentario ingenioso:

¿No fuera más acertado
que este Minos, o cominos,
matara este monstruo airado,
que no por tales caminos
dar a la fama cuidado? (p. 61b).

¿Quién diablos trajo de Creta
este rey Minos o Menos? (p. 96a).

Sin embargo, el ámbito donde mejor se mueve el ingenio del personaje tiene que ver con la que es probablemente su función primordial desde el punto de vista dramático: la actualización. Como ocurre en el resto de comedias mitológicas, el hecho de que Fineo sea un personaje enteramente creado por Lope, sin correspondiente mitológico, lo hace más libre, lo aleja del mundo mítico de Teseo y Minos y lo acerca definitivamente al espectador, para el cual hace de inteligente intérprete de unos hechos que, por su lejanía, necesitarían una visión moderna que los actualizara. Desde este punto de vista, Fineo es un personaje muy del XVII, de modo que en sus palabras se

descubren juicios, opiniones y bromas que de seguro tendrían más que ver con la época de Lope que con la fábula mítica. Son muy frecuentes los comentarios misóginos y el adulterio de Pasife le da la oportunidad de hacer varios. Fineo alude a lo negativo de que la fama disperse la deshonra de Minos e inmediatamente después hace el comentario que todo el público debía de estar esperando:

Hará bien, pues su mujer
ha dado en esta flaqueza;
de aquel toro, en la cabeza
las armas ha de tener.
Y desde hoy queda sabido
que por este blanco toro,
el desdichado marido
a quien se pierde el decoro,
queda en toro convertido (p. 61b).

Serán recurrentes los comentarios a los toros, en relación con el comportamiento femenino:

Pues si de aquel blanco toro
la señora, su mujer,
se enamoró sin decoro,
¿no fuera mejor querer
parias y tributo en oro?
¿Qué culpa le tiene Atenas?
¡Ah mujeres! ¿Qué no haréis? (p. 60b).

Cuando su señor le reprocha sus juicios misóginos, su réplica no tiene desperdicio:

¿Agora toros corréis,
de extraños antojos llenas?

¡Ah, señor, que aquellos son
los daños que se cometen
con capa de religión!
Dioses dicen que se meten
en toros: ¡linda invención!
Lo mismo es el ir al templo,
vengo del templo, contemplo,
doy al templo, y lo interior
es todo vicio y error,
como lo dice este ejemplo (p. 60).

Nuevamente se pone en boca del criado la opinión más burlesca, pero que encierra gran parte de verdad. En este caso se alude al templo como lugar pretendido de oración, pero como lugar realmente destinado a encuentros amorosos. A Fineo la idea del toro cubriendo a Pasife le parece otra invención similar. Por debajo de la ironía de las palabras de Fineo parece encontrarse, una vez más, la pretensión de buscar una solución alternativa al adulterio bestial de Pasife. En este caso no se trataría de buscar la intercesión de Júpiter, para eliminar la zoofilia, sino de pretender que todo ha sido una invención femenina.

No sólo la naturaleza femenina se convierte en blanco de la afilada lengua del criado, ya que, en general, todos los vicios o actitudes punibles encuentran su réplica y oportuna condena en cuanto se le ponen delante a Fineo. Cuando Teseo se pregunta cómo se puede convencer a nadie para que dé su vida por dinero, él contesta:

¿Cómo no? Mil hallaréis
cuya vida, así a la sorda,
como de un puerco, veréis
que la quieren corta y y gorda,
y ésta comprarla podréis.
Aquel que su vida emplea

sólo en vicios, no repara
en que larga o corta sea,
porque solamente para
en cumplir lo que desea.
Hombre he visto yo tan malo,
que por un mes de regalo
seis años de vida vende (p. 61a).

Precisamente son el oro y la mujer, como dos males reunidos, los que ataca haciendo un juego de palabras con el hilo de oro que Ariadna ha proporcionado a Teseo para salir del laberinto:

Mas no he de acertar temo,
que me falta el hilo de oro;
oro me falta, no puedo,
porque monstruo de mujer
sin oro, es cosa de cuentos;
aun en negocios de acá,
ni acertamos, ni podemos,
en faltando el hilo de oro,
que es con que se sale de ellos (p. 73b).

En la siguiente intervención de Fineo encontramos, no sólo la natural contribución de este tipo de personaje, como se ha afirmado antes, sino además la lógica justificación de la institución matrimonial por parte del autor. Ariadna, para saber si sus deseos por Teseo presentan algún obstáculo (eliminando obviamente el hecho de que Teseo va a ser devorado por el monstruo) pregunta a Fineo si el héroe está casado. Fineo le contesta:

No es casado,
como dicen, ni Dios quiera
que se vea en tanto mal;

digo mal, mal de paciencia (p. 68a).

Este ejercicio de crítica moral en que está empeñado Fineo no se realiza, sin embargo, exclusivamente desde un punto de vista irónico. Precisamente en los momentos en los que más seriamente tiene que reprender una conducta de su amo prescinde del humor. En ese contraste continuado con su señor, osa incluso defender su propia honorabilidad por encima de la de Teseo, a quien, cuando éste se dispone a abandonar a Ariadna y le pregunta la razón por la que se atreve a reprender a su amo, sin pensarlo Fineo contesta:

Puesto que soy tu criado,
soy un ateniense honrado (p. 79a).

Fineo se muestra, hasta el mismo final, dentro de su línea de mesura, buen juicio e irónica misoginia. Las órdenes que da cuando es nombrado rey de los pastores son un buen ejemplo de esto. Si Doriclea pide ser reina de verdad, él replica

Mando que no pueda ser
tan de veras hasta ver
si es melón o si es badea (p. 93a).

Sus siguientes peticiones siguen en la misma línea:

que callen todos los necios
[...]
Mando que la envidia deje
paso a la virtud
[...]
mando que ningún amigo
tenga lisonjeros modos:

mando que ninguno esté
confiado en que es discreto (pp. 93b-94a).

Bien es cierto que intercala, en medio de estas peticiones, algunas en las que demuestra su carácter socarrón, como la de que pierdan todos los que jueguen con él o la de que un soneto tenga treinta versos, destinadas ambas peticiones a provocar la risa entre la concurrencia.

A las virtudes mostradas durante toda la obra suma, al final, la fuerte lealtad a un duque Teseo que incluso había intentado matarlo.

En definitiva, de Fineo se puede afirmar que es un personaje muy del XVII y muy español, de ambas cosas da buena prueba a lo largo de toda la obra, siendo dos buenas muestras la ya referida discusión acerca de los gobiernos y el siguiente comentario que, sin duda, era un perfecto guiño para los espectadores:

Esta noche con las dos,
hasta las dos y aun las tres,
estuve, y supe quién es
este amor, que es ciego y dios.
Verdad es que las moví
con tan ilustre parola,
como si fuera española
la provincia en que nací. (p. 69a).

FEDRA

Si bien es un personaje mitológico y que, como en la obra, se convirtió en la mujer de Teseo, no tuvo, sin embargo, nada que ver con el mito del Minotauro. La historia del doble rapto y del enamoramiento que sufre Teseo hacia Fedra la toma Lope, como ya se ha afirmado antes, de la versión de Bustamante de las *Metamorfosis*, pero la mínima caracterización del personaje, que no deja de ser un personaje secundario, es obra de Lope. A partir de este

personaje podemos adivinar en la obra un ejercicio del que el autor gusta mucho en las comedias mitológicas. El adelantamiento –siempre muy velado– de los acontecimientos que están por ocurrir. Efectivamente si leemos atentamente el comportamiento de Fedra y, sobre todo, su mínima relación con Teseo, el abandono posterior de Ariadna, no nos parecerá tan extraño¹⁸¹.

En primer lugar corresponde a Fedra la primera intención expresa de salvar al héroe de la muerte segura a la que se enfrenta. Cuando Ariadna se pregunta, casi retóricamente, cómo podría salvar a Teseo, Fedra contesta, sin dudar, que puede hacerlo si quiere. Posteriormente, durante la entrevista con Teseo, prisionero de Minos, Fedra asiste a la solemne promesa de matrimonio que el ateniense hace a su hermana, a cambio de la ayuda que le presta, pero son para Fedra las últimas palabras que el duque dirige a las jóvenes:

Basta esa voz, Fedra hermosa,
como cuando sonora
trompeta el caballo siente (p. 70b).

Por último, también llama la atención que, al salir victorioso del laberinto, Teseo se niegue a abrazar a Ariadna, que así se lo pide,

No puedo
responderte de alegría (p. 75a),

y en cambio esa misma alegría no le impide hacer lo propio con Fedra, cuando ésta le ofrece sus brazos:

181. Dentro, evidentemente, de la ficción dramática ya que, en el contexto del mito el rapto no puede ser más esperado.

En ellos,
hermosa Fedra, tendrás
el corazón de tu dueño (p. 75b).

Como comentario final se podría decir, con respecto a este personaje, que su única función es participar de uno de los varios conflictos de honor puestos en juego dentro de la trama y que, a pesar de ser originariamente un personaje mitológico, en la presente obra, Lope ha hecho uso sólo de su nombre.

ARIADNA

El personaje de Ariadna, por el contrario, sí responde mucho más a su original mítico, pero sólo hasta el momento de su abandono por Teseo. Como ya se ha afirmado antes, todo el tercer acto es invención de Lope y prolongación del mito, sirviendo casi exclusivamente para resolver los conflictos de honor planteados durante la escenificación del mito en sí.

En la primera parte de su intervención responde al prototipo de la heroína abandonada, en paralelo con la Dido de la *Eneida* y con la Medea de Apolonio. Antes de producirse su abandono se comporta con arreglo a su papel clásico, salvo por la ayuda que le presta Fedra para salvar a Teseo y, principalmente, por la introducción de su enamorado Oranteo. Los amores de Ariadna y Oranteo no tienen ninguna relación con las fuentes originales, son una trama secundaria que introduce el dramaturgo y que se convertirá en principal a partir del tercer acto. La decidida apuesta de introducir el tema del honor en su exégesis del mito hizo que Lope introdujese estos amores entre Oranteo y Ariadna, a los que ésta es infiel, ya que traiciona a su enamorado huyendo con Teseo, tras ayudarlo a escapar del laberinto. Como en otras ocasiones, el amor justifica su acción y posibilita que su honor sea restaurado.

Ariadna comprende el mal que ella ha hecho a Oranteo después de comprobar el mal que a ella le ha hecho Teseo. Incluso se alegra del fin que han tenido los hechos, pues eso le coloca en posición de darse cuenta de quién es su verdadero amor e intentar recuperarlo:

Delito de ausencia fue
el agravio de Oranteo;
bien le pago; parte allá,
y mira en qué punto está
mi desdicha y su deseo
que todo el pasado amor
ha vuelto a resucitar
al dejarme en tal lugar
aquel villano Teseo,
pues olvidando a Oranteo,
hice al amor enemigo,
y a las deidades del cielo
cuantas han sabido amar (p. 86a).

El siguiente soneto, recitado sólo unos versos más tarde, incide sobre la idea del primer amor como el amor verdadero, intentando hacerse merecedora del perdón de un Oranteo aún ausente y justificándose ante sí misma por la traición cometida:

Arrepentido amor de haber querido
bastardo amor contra el amor primero,
volvió a querer, que el fuego verdadero
estaba en las entrañas escondido.
Bien dicen que el ausencia causa olvido,
culpa le pongo, y disculparme quiero;
pero probar que no es olvido espero
Amor que vuelve a ser como había sido.
Mientras que en la memoria el fuego asista,

no importa que le falte la presencia,
para que del olvido se resista.
Cubrióle la ceniza del ausencia,
pero como sopló la dulce vista,
volvió la llama a su primera esencia (p. 86).

Como se ha afirmado antes, en el tercer acto, Ariadna deja atrás su carácter mitológico y se convierte en una dama muy contemporánea, asumiendo –aunque de un modo particular– el clásico papel de la mujer que se viste de hombre para restaurar su honor. Bien es cierto que su relación con Teseo no ha llegado a dañar su honor femenino, pero no lo es menos el hecho de que ella, después de haber huido con un forastero y abandonado a la persona a la que amaba, públicamente y según el código de honor de la sociedad áurea, ha puesto muy en entredicho su papel de dama. Sólo el matrimonio final con Oranteo, finalmente permitido por Minos, restañará las heridas.

Llama la atención la inteligencia del personaje que, al llegar a la isla de Lesbos, ya intuye de alguna manera que Teseo no está jugando limpio y teme un engaño por su parte. Ariadna es un personaje sagaz. No sólo se anticipa a su abandono sino que, posteriormente, cuando toma el papel de pastorcillo, finge ser inculto, y no comprender las palabras de su pretendiente Diana, para hacerse más inaccesible. De este modo, incluso, oímos de sus labios algún que otro término que parece más propio de un gracioso:

No sé retóricas yo,
háblame en la lengua mía;
que esa filomocofía
el diablo te la enseñó (p. 83b).

Hay que suponer que sí sabe de lo que le está hablando, pero que le interesa, para intentar alejar de sí a Diana, hacerse el inculto.

El propio hecho de que se oculte tras una personalidad masculina es otro signo de su inteligencia. De este modo desaparece totalmente, se protege como dama aristocrática que es, de un entorno agreste que debía suponer hostil y, adoptando el papel de joven rústico, se diluye entre la multitud, al tiempo que elude tener que hablar con Diana de amores en términos serios. Es tan importante en Ariadna la transformación que sufre del refinamiento aristocrático de su lamento por el abandono de Teseo a la rusticidad de sus conversaciones con Diana, como aquella de meterse en una identidad masculina.

DÉDALO

Es uno de los personajes más alterados de la obra, a pesar de sus breves intervenciones. De ser un personaje enfrentado a Minos en la tradición. Ayuda a Pasífae, luego a Ariadna, a Pasífae nuevamente a escapar, se gana la ira de Minos y ha de escapar él, aquí se limitan sus actividades y es un mero encargado de Minos, al que no se opone en ningún momento. Su única función es la de construir el laberinto, eliminándose cualquier alusión a su posterior encierro en el mismo.

PASIFE

A pesar de no aparecer en la obra más que por referencias, éstas son suficientemente relevantes como para dedicarle un brevísimo comentario. No parece causal que Pasife no aparezca en escena ni una sola vez, bajo el pretexto de que ha huido de la furia de su marido. Posiblemente su intervención podría haber arrojado luz sobre si fue un dios el verdadero causante de todo o si, por el contrario, fue sencillamente un acto de pasión bestial. Es probable que al autor le interesara la no intervención de Pasife en la escena, que le interesara dejar esta cuestión sin resolver para inclinarse, aunque sea de modo velado, por la primera posibilidad, con muchas más garantías de aceptación de cara a la moral de la época. Curiosamente es un

personaje construido a partir de su no existencia dramática, sin que por ello pierda ni mucho menos su interés y su papel definitivo en la trama. La no aparición de la reina imposibilita, entre otras cosas, el asesinato que, por mor del código del honor, tendría que haber sufrido ésta a manos de su marido afrentado, Minos. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el adulterio de Pasife es, en el contexto dramático, castigo impuesto por la justicia poética al comportamiento poco decoroso de Minos en Atenas, lo justo es que se le niegue al rey la posibilidad de restaurar su honor, lo cual dejaría sin castigo efectivo su falta.

CILA

Aun siendo uno de los apoyos principales de la trama mítica, Cila sólo existe dramáticamente como referente. Incluso podría haberse eliminado la escena de sus quejas al rey Minos, interesantes sólo desde el punto de vista del dramatismo que imprimirían al inicio de la obra. Sin embargo, dramáticamente su aparición es tan innecesaria como la de Pasife. Al igual que los hechos de ésta o la propia muerte de Niso, la participación de Cila queda, aun siendo un personaje efectivo de la comedia –a diferencia de Pasife– en un segundo plano muy alejado de la verdadera trama mítica, aquella que se refiere a Teseo y al Minotauro. El hecho de que este personaje y su fábula como tal hayan sido incorporados a la trama dramática por Lope (ya que originalmente no estaban directamente conectados con el mito del Minotauro) puede ser la causa de una cierta desunión entre este personaje y los hechos en los que participa y el resto de la obra.

ORANTEO

Oranteo es un personaje hecho por y para la actualización de la trama mítica. Sólo desde el interés de Lope de Vega por introducir en el drama el tema del honor como materia fundamental se entiende la

presencia de este personaje, completamente nuevo, inexistente en las tradiciones originales, príncipe ficticio de una Lesbos también ficticia, salvo en el nombre. Sus amores con Ariadna, opuestos a la voluntad de Minos, que pretende entregarla a Feniso como premio a sus campañas militares, constituyen una trama secundaria que hábilmente se convertirá en principal en el acto tercero, paralelamente a la progresiva asunción de relevancia del personaje de Ariadna. Su presencia, portanto, cumple una función coadyuvante en ese acto que Lope ha inserto con la sola intención de atar todos los cabos que la propia materia mítica dejaba sueltos, especialmente en lo que al tema del honor se refiere.

FENISO, LAURO, ALBANTE, POLINICES

Con un papel menos interesante que el de Oranteo, personajes como Feniso, Lauro y Albante cumplen una función parecida a la del príncipe de Lesbos, en lo que respecta a acercar sociológicamente la comedia al universo del siglo XVII. Son personajes completamente desconectados con la trama mítica, habitantes exclusivos de la comedia que no inciden en el mito más que para, en algunas ocasiones, opinar acerca de su desarrollo y realizar su propia lectura particular lo más cercana posible al espectador. Sin tener la importancia de Fineo su función también es parecida a la de éste, por cuando aplican los criterios morales imperantes de la época a las acciones y decisiones de los personajes más principales.

Esta voz de la moral contemporánea se puede oír, por ejemplo, en Feniso, cuando intenta repetidamente justificar el acto de zoofilia de Pasífae, apoyando repetidamente la versión defendida por Polinices de que el culpable del adulterio es Júpiter: En primer lugar cuando Minos es informado en Atenas de lo que ha ocurrido en Creta durante su ausencia y más tarde, cuando al llegar a casa Minos se queja de su deshonra y Feniso le previene de que, si es un dios –Júpiter–, el

responsable, no se podrá hablar en ese caso de deshonra. Su intención es, claramente, la de buscar salidas más honrosas, para su rey, para un acto tan falto de cordura.

Tiene gran interés la discusión iniciada por Feniso y el otro futuro yerno de Minos, Oranteo, acerca de cómo habrán de dividirse Creta. Minos se asombra de que no esperen, no ya a su muerte, sino a la boda con sus hijas. Es una clara referencia política y social a la época contemporánea.

Como suele ocurrir con los personajes no mitológicos, estos acompañantes suelen aportar el buen juicio y la medida de la que carecen aquellos; un ejemplo lo tenemos en Albante, quien en muy pocas intervenciones ejerce incluso de freno a la locuaz lengua de Fineo, cuando éste se pregunta si ha sido la locura la que ha impulsado a Minos a pedir el famoso tributo a Atenas.

También Lauro, acompañante de Oranteo, da muestras de su inteligencia al dudar de las intenciones de Minos, haciéndoselo notar así a su señor.

Mención especial merece Polinices, encargado de traer las malas noticias a Minos, casi exclusivamente, y a quien Michael Kidd llama «messenger of doom»¹⁸². En efecto, es él quien anuncia el adulterio de Pasife y la huida de Teseo con las hijas del rey.

LOS PASTORES

Constituyen, básicamente, un decorado apropiado al ambiente bucólico que pretende construir Lope en la Lesbos del tercer acto. Rudos pero bien intencionados, con necesidades muy básicas, muy apegados a lo natural y a los que les gustan las celebraciones populares, como el improvisado carnaval en el que Ariadna tiene que

182. *Op. cit.*, p. 26.

dar una vuelta de tuerca más en su travestismo pasando de ser un falso hombre, a una verdadera/falsa mujer.

Sus intervenciones, como en todos los casos de personajes creados por Lope, los acerca al espectador, incorporando en algún caso comentarios metateatrales:

LISENO

Traiga Florelo las flores
corte el laurel de las selvas;
que yo haré un rico teatro
adonde asentarse pueda
el mismo Rey (p. 88a).

Doriclea corrobora la simpleza de sus compañeros:

No hay peligro;
que es gente de aquesta tierra
más rústica que sus pinos (p. 89b).

Hay una referencia interesante en el canto de los pastores a otra comedia mitológica de Lope, *Adonis y Venus*. Refiriéndose a Cupido:

Amor, entre las pastoras,
flechas de oro repartía;
pensaban que era moneda
y a puñados las cogían.
Quedaron enamoradas,
y Venus muerta de risa
de ver cómo le cantaban,
y a propósito decían:

«Iba a coger miel la colmenera,
y picóle una abeja porque no vuelva» (p. 91b)¹⁸³.

Toda la participación de los pastores se reduce a ejercer de cortejo de Montano/Ariadna, en un contexto en el que el dramaturgo juega con este travestismo de la protagonista, con el valor connotativo de Lesbos, como lugar del amor lésbico y también, es posible, con el nombre de Diana –diosa asociada a la castidad–.

En definitiva, los pastores son la parte más humana del decorado bucólico que Lope ha construido para situar en el los avatares posteriores al abandono de Ariadna y, principalmente, la resolución de los conflictos de honor. La mayor parte de los personajes confluirán al final aquí, en el ámbito de los pastores, incluso Oranteo asumirá, con su deseo por la caza y por el joven Montano, un cierto papel de pastor bucólico. Esta comunión de los dos mundos, el cortesano de Creta y el bucólico de Lesbos, se confirmará, finalmente, con el matrimonio de Fineo con la pastora Doriclea.

183. *Vid.* capítulo 2, epígrafe dedicado a Cupido en el estudio de personajes.

8.- CONCLUSIONES

En El laberinto de Creta, Lope de nuevo le da al héroe un rival por el amor de la doncella. Oranteo, un personaje que ni siquiera aparece en la versión ovidiana del mito, y Ariadna estaban enamorados antes de que llegara Teseo. Luego Ariadna traicionó su primer amor con el heroico Teseo. Pero se dio cuenta de su error cuando Teseo la abandonó en una isla. Tuvo la suerte de poder recobrar el amor de Oranteo al final de la comedia. Lope dedica más espacio y énfasis a las vicisitudes amorosas de Ariadna que a las hazañas de Teseo¹⁸⁴.

Este acertado comentario de Michael McGaha acerca de una de las principales modificaciones de la trama mítica por parte de Lope de Vega es, sin embargo, parte de una modificación más profunda de la que se vienen dando datos y referencias a lo largo de todo el capítulo: la incorporación del conflicto de honor a la fábula mitológica, algo que no había ocurrido, por ejemplo en la obra cortesana *Adonis y Venus*. La presencia del tema del honor implica, además, otras alteraciones en los personajes y, especialmente, en la valoración y concatenación de los acontecimientos. El adulterio de Pasife, el crimen de Cila y el propio rapto de Ariadna se observan y escenifican desde otro punto de vista al que se había utilizado durante siglos. Incluso, y esta es la novedad más factible, se llega a alterar el final del mito, algo que no es común en la exégesis mitológica de Lope, para adaptarlo a las coordenadas impuestas por el código moral, y se

184. Michael McGaha, «Las comedias mitológicas de Lope», *op. cit.*, p. 78.

añade un tercer acto que deja a las princesas raptadas y al padre de ambas, libres de toda mancha en su honra, al tiempo que se *perdonan* los desmanes de Teseo. basándose en la restauración de aquella por medio del matrimonio.

El laberinto de Creta supone un audaz intento de leer el mito desde las coordenadas morales del XVII, algo que el autor no había intentado con tanta profundidad, como se ha dicho, en obras como el *Adonis y Venus*, o haría sólo superficialmente en otras como *La fábula de Perseo*¹⁸⁵. Esta imbricación de la propia moral en la interpretación del mito hace que las alteraciones sean frecuentes, a pesar de que una primera lectura pueda calificarlas de equivocaciones o faltas:

Con ésta son siete las comedias de asunto mitológico que Lope crea¹⁸⁶. Fue compuesta entorno [sic] al 1615, y debió de tener como fuente clásica sólo a Ovidio¹⁸⁷, cosa que no le impidió cargar su drama de inexactitudes. El eje de la trama es la épica aventura de la matanza del Minotauro sin descuidar el detalle del hilo de Ariadna. Esta aventura queda encuadrada entre dos episodios

185. Mayores «coordenadas morales» se hallarán, no obstante, en la versión sacramental de *El laberinto de Creta*, a cargo de Tirso de Molina, donde Teseo se convierte en el Salvador. Véase Tirso de Molina, *Obras completas. Autos Sacramentales II. El laberinto de Creta, La madrina del Cielo, La ninfa del cielo*, Edición crítica, estudio y notas de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000.

186. De hecho son ocho las que se nos conservan. Aparte de la que ocupa este capítulo: *Adonis y Venus, El vellocino de oro, El marido más firme, Las mujeres sin hombres, El Perseo, La Bella Aurora y El Amor enamorado*.

187. No se puede hablar de una comedia mitológica de Lope cuya fuente exclusiva sea Ovidio. Está clara la utilización de manuales mitográficos y polyanteas, así como traducciones contemporáneas –como la de Bustamante– por encima del propio texto original. Además, si tenemos en cuenta la cantidad de referencias mitológicas ajenas al mito principal de cada comedia, no hay otra posibilidad que admitir que una comedia mitológica va más allá de la mera dramatización de un texto ovidiano, y es resultado de lecturas y fuentes diversas.

cuanto menos curiosos. Primero Minos se encuentra en Mégara¹⁸⁸ vengando la muerte de su hijo Androgeo, empresa de la que sale triunfante porque cuenta con la ayuda de una princesa traidora, Cila (por Escila), que acabará abandonada por el rey de Creta¹⁸⁹.

Más que de inexactitudes habría que hablar de licencias dramáticas, que permiten al dramaturgo hacer una versión escénica del mito mucho más cercana y atractiva para el público del XVII. A este fin se consagran, igualmente, la incorporación de elementos novedosos como el humor, aplicado frecuentemente a la misoginia o a jugar con el adulterio de Pasife y la valiosa –desde el punto de vista irónico– presencia en éste de los cuernos.

En otros casos es el propio género el que parece exigir o favorecer, al menos, sutiles alteraciones o adiciones, como el juego que se establece desde el primer momento entre Fedra y Teseo, que parece anunciar, de algún modo, el posterior abandono de Ariadna¹⁹⁰. En definitiva, estamos ante una comedia de corral, en la que al público se le ofrece lo que pide y espera. Un enredo que mantenga la expectación, un orden moral que castigue los crímenes o remedie las ofensas, presencia del honor y del amor –pilares básicos de la comedia nueva–, hechos exóticos que atraigan al público¹⁹¹ y un final

188. El autor confunde la lectura de *El laberinto de Creta*, con la del propio mito en las *Metamorfosis*, ya que en la obra de Lope los sucesos referentes a Cila y Niso suceden en Atenas, no en Mégara.

189. Óscar Martínez García, «“Fortuna” del mito de Teseo: del renacimiento hasta el siglo XIX», *Estudios Clásicos*, 115, 1999, p. 67.

190. La propia incorporación de Fedra al esquema mítico no se puede considerar una innovación de Lope, sino producto de la lectura de sus fuentes, como se ha sostenido a lo largo del capítulo.

191. La disponibilidad de elementos escenográficos era en los corrales bastante más limitada, obviamente, que en las representaciones palaciegas. En contraste con obras como *Adonis y Venus*, representación palaciega, podemos ver cómo se mantienen todas las aventuras fantásticas del héroe, pero se prescinde de

feliz donde se concierten los matrimonios que el público ha visto urdirse durante la trama. En este sentido el final es decisivo para entender esta inteligente muestra de adaptación dramática del mito clásico que es *El laberinto de Creta*.

representarlas, optándose por narrarlas. Los recursos espectaculares en esta obra son mínimos. No es una comedia de aparato, sino una comedia de argumento mitológico, pero a la que se han aplicado rasgos de comedia de capa y espada, primándose éstos por encima de sus características espectaculares.