

EL LABERINTO DE AMOR, DE CERVANTES: POSIBILIDADES DRAMÁTICAS DE UN SÍMBOLO

Isabel Hernando Morata

Universidad de Santiago de Compostela

El laberinto de amor es una de las comedias cervantinas que más rechazo ha suscitado entre la crítica¹. En opinión de Cotarelo y Valledor, “más que comedia parece un conjunto de lances y episodios desligados”;² afirma Valbuena Prat: “Para mí, la más floja [de las ocho comedias] es *El laberinto de amor*”;³ según Marrast, “est un tissu d’intrigues si embrouillées qu’on s’y égare”;⁴ considera su editor, Francisco Ynduráin: “no creo que los espectadores de la comedia puedan seguir la intrincada línea de los sucesos, tan complicados como gratuitos”;⁵ para García Martín, se trata de una secuencia “de escenas deshilvanadas, sin respeto alguno por las reglas dramáticas”.⁶ A pesar de estas opiniones tan negativas, *El laberinto de amor* ha despertado también cierto interés: las dualidades silencio-palabra⁷ y verdad-mentira;⁸ la visión de la sociedad,⁹ del amor y el matrimonio,¹⁰ y del género y el

¹ La autora de este artículo es beneficiaria de una ayuda a la etapa de formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C) para el año 2014, modalidad A. Pertenece al Grupo de Investigación Calderón (GIC), que dirige Santiago Fernández Mosquera en la Universidad de Santiago de Compostela y se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT FFI2012-38956, en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE- TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder, y también se acoge a una «Axuda do Programa de consolidación e estruturación de Unidades de Investigación Competitivas» (GPC2013/027) de la Xunta de Galicia.

² Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915, p. 462.

³ Ángel Valbuena Prat, “Las Ocho comedias de Cervantes”, en Francisco Sánchez-Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Valencia, Mediterráneo, 1950, t. II, p. 261.

⁴ Robert Marrast, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, Paris, L’Arche, 1957, p. 23.

⁵ Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras dramáticas II* (Biblioteca de Autores Españoles, tomo 156), ed. de Francisco Ynduráin, Madrid, Rivadeneyra, 1962, p. XL.

⁶ Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, p. 230. Sobre los juicios despectivos que ha recibido *El laberinto de amor*, ver Stanislav Zimic, “El laberinto y el lucero redentor: estudio de *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *Acta Neophilologica*, 13 (1980), pp. 31-48, y Carmen Y. Hsu, “Amor y matrimonio según *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *eHumanista*, 1 (2012), p. 537, nota 4.

⁷ Agapita Jurado Santos, “Silencio / Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:2 (1999), pp. 140-153.

⁸ Pilar Alcalde Fernández-Loza, “La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*”, en Francisco Domínguez Matito y M.^a Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, t. I, pp. 193-200.

⁹ Edward H. Friedman, *The unifying concept: approaches to the structure of Cervantes’ Comedias*, York, Spanish Literature Publications Co., 1981, pp. 103-117.

rango;¹¹ el espacio y la espectacularidad,¹² la parodia de algunos tópicos y subgéneros dramáticos,¹³ y la relación con sus fuentes, en especial el *Orlando furioso*, de Ariosto,¹⁴ son algunos de los aspectos abordados por los estudiosos.¹⁵ El objetivo de este trabajo consiste en analizar el significado en esta comedia del laberinto de amor, un símbolo que aparece reiteradamente en la literatura occidental.¹⁶

En primer lugar, es necesario recordar de manera breve la trama de *El laberinto de amor*. Rosamira, hija del duque Federico, está comprometida por imposición paterna con un noble italiano, Manfredo. Sin embargo, la boda se cancela porque Dagoberto, el verdadero enamorado de Rosamira, la acusa públicamente de mantener una relación con “un bajo caballero” (*El laberinto de amor*, I, 63)¹⁷. La mujer guarda silencio y su padre la encierra en una torre. Ahí ha de permanecer hasta que se produzca el torneo en el que Dagoberto se enfrentará a quien quiera defenderla de la inculpación. Por otra parte, Julia y Porcia, también nobles, escapan de casa disfrazadas de los pastores Camilo y Rutilio. Su objetivo es conseguir a los hombres que aman: Julia a Manfredo y Porcia a Anastasio. Manfredo, como se sabe, era el prometido de Rosamira, a la que también ama Anastasio. Por si el enredo fuera poco, Julia y Anastasio son hermanos, y ambos primos de Porcia y Dagoberto, también hermanos entre sí. El desdichado Manfredo se entera al mismo tiempo no solo de que su futura esposa,

¹⁰ Isabel Colón Calderón, “El amor en *El Laberinto* de Cervantes”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 57-69, y Hsu, *art. cit.*

¹¹ Ellen H. Anderson, “Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes’s *El laberinto de amor*”, *Bulletin of the Comediantes*, 46:2 (1994), pp. 165-185.

¹² Aurelio González, “Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*”, en M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, t. I, pp. 735-739, y Aurelio González, “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2002, pp. 155-163. También ha analizado la puesta en escena de la comedia Desirée Pérez Fernández, “*El laberinto de amor*, de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena”, *Estudios humanísticos. Filología*, 28 (2006), pp. 147-164.

¹³ M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, 48:1 (1980), pp. 77-90.

¹⁴ Marcella Trambaioli, “Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 3 (2007), pp. 93-108.

¹⁵ Se acepta de forma unánime la hipótesis de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 21-22, según la cual Cervantes escribió *El laberinto de amor* entre 1587-1606. Más complicada resulta su clasificación genérica, pues se ha considerado que es una comedia palatina (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, p. XLIV); de capa y espada (García Martín, *op. cit.*, p. 235; Friedman, *o.p. cit.* p. 108, y González, 2002, *art.cit.*, p. 157) y de tema caballeresco (Pérez Fernández, *art. cit.*, p. 154); ver el resumen de Hsu, *art. cit.*, p. 537.

¹⁶ Abordan la relación del título con el contenido de la comedia Zimic, *art. cit.*, Anderson, *art. cit.* y Melanie Henry, *The signifying self: Cervantine drama as counter-perspective aesthetic*, London, Modern Humanities Research Association, 2013, pp. 37-52, como se verá a lo largo de este trabajo.

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El laberinto de amor*, en *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.

Rosamira, ha sido acusada de tener trato con otro hombre, sino también de que a él mismo se le culpa de haber raptado a Porcia y Julia.

La tímida Julia y la atrevida Porcia se las ingenian para lograr emparejarse con los hombres a los que quieren. Julia, disfrazada primero de pastor y luego de estudiante, entra al servicio de Manfredo y le cuenta que una mujer llamada Julia le confesó su amor por él, de manera que despierta la curiosidad del caballero. Por su parte, Porcia, también vestida como varón, acompaña a Anastasio, quien le pide que se disfrace de mujer y visite a Rosamira en la torre. Una vez en la prisión, ambas damas intercambian sus vestidos, de forma que Rosamira sale de ella y Porcia se queda en la cárcel haciéndose pasar por la acusada. Anastasio llega a la torre y le pide matrimonio, pues piensa que es su amada Rosamira, y, por supuesto, la mujer acepta, con lo que obtiene al hombre que deseaba. De otro lado, Rosamira se descubre ante Dagoberto y ambos asisten al duelo disfrazados de peregrinos. Anastasio y Manfredo, a quien acompaña Julia todavía en guisa de varón, se ofrecen a luchar por ella, y Porcia –que sigue fingiendo ser la dama inculpada, esto es, Rosamira– elige a su amado Anastasio como caballero defensor. Todo se resuelve cuando llega una carta de Dagoberto en la que confiesa que la acusación de deshonor sobre Rosamira es falsa y que él es su enamorado. Las tres damas se descubren, Manfredo acepta el amor de Julia y se proyectan las bodas de las tres parejas: Rosamira y Dagoberto, Julia y Manfredo, y Porcia y Anastasio.¹⁸

Resulta sencillo relacionar el título de la comedia con la confusión que caracteriza a su trama. Como es bien conocido, al principio de *La vida es sueño* Rosaura asocia ambos conceptos, pues llama “confuso laberinto” a las peñas por las que se ha desbocado su caballo.¹⁹ También don Quijote, en la pendencia del yelmo de Mambrino, pone a todos “en tan confuso laberinto” (I, 45),²⁰ y Roque Guinart confiesa hacia el final de la *Segunda parte* que se ve “en la mitad del laberinto de mis confusiones” (II, 60).²¹ En la novela *El amante*

¹⁸ La falsa denuncia de la dama que es defendida en pelea por un caballero constituye uno de los temas fundamentales de la comedia. Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, “El teatro de Cervantes (Introducción)”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedias y entremeses. Tomo VI (Introducción) Poesías sueltas*, ed. de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, pp. 112-113, propusieron que procedía del canto V del *Orlando furioso* de Ariosto, en el que la reina Ginevra es inculpada de forma indebida. Canavaggio, *op. cit.*, pp. 111-112, explica, a partir de una observación de Chevalier, que, como este motivo es muy común, no se puede vincular la comedia a esta única fuente (ver también Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *art. cit.*, pp. XXXV-XXXVI); García Martín, *op. cit.*, pp. 230-233, repasa varias versiones de este tópico. Trambaioli, *art. cit.*, detecta ecos precisos entre la comedia de Cervantes y *Orlando furioso*, que le permiten establecer una relación directa entre ambas obras; además, la investigadora vincula *El laberinto de amor* con *Las pobreza de Reinaldos*, de Lope de Vega.

¹⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, en *Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, p. 15.

²⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 577.

²¹ *Ibid.*, p. 1229.

liberal, Ricardo menciona “el confuso laberinto de mis males”.²² Varias son las formas con las que se presenta la confusión en *El laberinto de amor*, algunas ya señaladas por sus editores, Sevilla Arroyo y Rey Hazas:²³ los amores cruzados, las relaciones de consanguinidad, las falsas acusaciones, las rupturas de la acción principal por dos estudiantes, Tácito y Andronio, calificadas por Casaldueiro de “escenas de entremés”,²⁴ y el uso del disfraz. Seis personajes utilizan este recurso, algunos de ellos varias veces: Anastasio se atavía de labrador; Manfredo, de estudiante; Dagoberto, de peregrino; Julia, del pastor Camilo y luego de estudiante, y Rosamira se pone la ropa que lleva Porcia cuando accede a la torre. Esta mujer, Porcia, cambia de vestimenta cinco veces: aparece como el pastor Rutilio cuando huye de casa, luego de estudiante, labrador, labradora y, finalmente, viste con el atuendo de Rosamira.²⁵

En este ambiente de complejidad y enredo, como advierte Carmen Hsu, los personajes dudan en ocasiones de si lo que perciben es real o solo una apariencia engañosa.²⁶ Al comienzo, un ciudadano de Novara asegura que Rosamira desea casarse con el hombre que ha designado su padre, pero Anastasio replica: “Así parece; / aunque, con todo, algunos dudan dello” (*El laberinto de amor*, I, 17-18). Otro ciudadano comenta que todos creían que Dagoberto estaba enamorado de Rosamira “pero ya lo contrario ha parecido” (I, 229).²⁷ Los personajes vacilan sobre la veracidad de las acusaciones: “ora sea verdad, ora mentira / el relatado caso que la infama” (I, 178-179), duda Anastasio sobre la deshonra de Rosamira. Al respecto del rumor de que Manfredo secuestró a Porcia y Julia, opina un ciudadano: “Hasta agora, así se suena; / ni sé si es cierto o incierto” (I, 928-929). El contraste entre la elocuencia y el vestido rústico de algunos personajes también despierta la perplejidad: un ciudadano le dice a Anastasio, ataviado como pastor: “vuestro lenguaje, / es tanto del vestido diferente, / que uno muestra la lengua y otro el traje” (I, 215-217). No es de extrañar, en suma, que unos y otros se sientan confusos en numerosas ocasiones; como observaron Schevill y

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *El amante liberal*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013, p. 112.

²³ Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *art. cit.*, pp. XXXVIII-XLI.

²⁴ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 156.

²⁵ Según Pérez Fernández, *art. cit.*, p. 158, “el disfraz es el verdadero eje dramático de la obra”. Sobre el disfraz en el teatro español del siglo de Oro, puede verse Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, y M.^a Luisa Lobato López (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011.

²⁶ Hsu, *art. cit.*, pp. 538-539.

²⁷ El silencio con que Rosamira responde a la acusación de deshonra significa en apariencia que la acepta sumisamente; como le confiesa a Porcia en la torre: “Quien me deshonra ha de ser / el mismo que me ha de honrar, / y esto me hace callar / y culpada parecer” (1973-1976). En opinión de Jurado Santos, *art.cit.*, p. 143: “Rosamira y Dagoberto, para engañar al espectador y al resto de los personajes, esperan que el destinatario de este silencio lo interprete como una prueba del deshonor de Rosamira”.

Bonilla: “Sorprende la repetición *usque ad nauseam* de aquel vocablo [‘confusión’], y si bien Cervantes lo emplea con frecuencia en otras obras, nunca lo hace con tan abusiva insistencia”.²⁸

Pero limitarse a identificar el laberinto de amor del título con la confusión de la trama sería demasiado simplista y excluiría los valores que este símbolo había alcanzado en la literatura anterior. Ya *Corbaccio* de Boccaccio fue traducido al español como *Laberinto de amor*,²⁹ al igual que lo fue en francés³⁰ y también con este título llegó a conocerse en italiano.³¹ En esta obra, el narrador, angustiado por el desprecio de la mujer amada, sueña que está perdido en un misterioso lugar del que no puede encontrar la salida. Aparece entonces el espíritu de un anciano, que le amonesta por haberse enamorado y emite una hiriente sátira contra el género femenino. Pues bien, este espíritu le hace saber al respecto del lugar donde se encuentran, la región a donde van a parar los que se dejan arrastrar por el amor:

Questo luogo è da vari variamente chiamato; e ciascuno il chiama bene: alcuni il chiamano “il laberinto d’Amore”, e altri “la valle incantata”, e assai “il porcile di Venere”, e molti “la valle de’ sospiri e della miseria”; e, oltre a questi, chi in uno modo e chi in uno altro, come meglio a ciascun piace [...] E dèi sapere che chi per lo suo poco senno ci cade mai, se lume celestiale non nel trae, uscir non ne può; e allora, com’io già ti dissi, con senno e con fortezza.³²

Igualmente, la traducción de una parte del *Filócolo*, también de Boccaccio, las cuestiones de amor, llevó por título en español *Laberinto de amor*.³³ Sophie Chiari, en su investigación sobre el origen de este símbolo en algunas lenguas romances, advierte que una

²⁸ Schevill y Bonilla, *art. cit.*, p. 117. Basten unos pocos ejemplos: cuando el embajador de Manfredo parte a dar a su señor la mala nueva de la acusación de Rosamira, exclama: “Confuso voy, atónito y perplejo” (I, 154); al enterarse tanto de la infamia de su futura esposa como de que se le inculpa de haber secuestrado a Porcia y Julia, Manfredo repite: “¿qué es esto?” (I, 626 y 630); Julia, al sentirse despechada por Manfredo, profiere: “En gran confusión me veo. / ¿Quién me podrá aconsejar?” (II, 1901-1902); cuando Rosamira se descubre ante Dagoberto, declara Anastasio: “En gran confusión me hallo” (III, 2236). Por la profusión de los términos relacionados con la confusión, Schevill y Bonilla, *art. cit.*, p. 117, proponen que *El laberinto de amor* es en realidad la comedia –hoy perdida– *La confusa*, a la que se refiere Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (capítulo IV) y en la *Adjunta*.

²⁹ Carrasco Urgoiti, *art. cit.*, p. 83, y Julián Molina, “Prólogo”, en Félix Lope de Vega y Carpio, *La prueba de los ingenios*, ed. de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. por Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007, t. I, p. 43.

³⁰ Sophie Chiari, *L’image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 323, nota 62.

³¹ Este título tiene la edición de Giovanni Boccaccio, *Laberinto d’amore*, Venetia, Nicolo detto Zopino, 1525.

³² Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, en *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, ed. de Francesco Erban, Milano, Garzanti, 1998, pp. 216-217; “Este lugar es por varios diversamente llamado; y todos lo llaman bien: algunos le llaman ‘el laberinto de Amor’, y otros ‘el valle encantado’, y muchos ‘la pocilga de Venus’, y bastantes ‘el valle de los suspiros y la miseria’ [...] Y debes saber que quien por su poco juicio aquí cae alguna vez, si la luz celestial no lo saca, salir no puede; y aún esto, como ya te dije, con prudencia y con fortaleza” (Giovanni Boccaccio, *Corbacho*, en *La elegía de doña Fiameta. Corbacho*, ed. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 188-189). Sobre la correspondencia del título con estas líneas, ver Molina, *art. cit.*, p. 43, nota 9, y Marcos Méndez Filesi, *El laberinto: historia y mito*, Barcelona, Alba, 2009, pp. 257-258.

³³ Carrasco Urgoiti, *art. cit.*, p. 83, y Molina, *art. cit.*, p. 43.

de sus primeras menciones se localiza en un poema francés anónimo datado en 1377.³⁴ La misma imagen aparece en *L'Idea del teatro*, de Giulio Camillo –publicada de forma póstuma en 1550–, donde “le labyrinthe n'est d'ailleurs plus que l'issue funeste et prévisible d'actes incontrôlés”.³⁵

Por otra parte, en un soneto del *Canzoniere* de Petrarca se alude al “ciego laberinto” recorrido por el ansia encendida del amante.³⁶ Chiari observa la impronta del poeta italiano en los vates ingleses de la época isabelina, para quienes “Le labyrinthe est le lieu où le cours naturel des choses est contrarié: les passions l'emportent sur la raison, le pouvoir féminin soumet les désirs masculines”.³⁷ La misma estudiosa deduce que “Le labyrinthe [...] est alors progressivement devenu le motif récurrent du leurre amoureux”.³⁸ Como señala Manero Sorolla, la imagen de Petrarca influyó asimismo en los poetas españoles del siglo XVI: Herrera, por ejemplo, menciona el “ciego laberinto” y el “cerrado laberinto”.³⁹ Sería interesante explorar la presencia de esta imagen en otros autores españoles para profundizar en el valor o valores que se le han otorgado.⁴⁰ El símbolo, por tanto, está lejos de ser una invención de Cervantes para referirse a las confusiones creadas por los personajes de su comedia.⁴¹

El significado alegórico del laberinto en esta pieza teatral de Cervantes ha sido objeto de atención por parte de algunos críticos.⁴² Zimic cree que representa la mentira, y que solo con la verdad se consigue salir de él: “todos los personajes están en constante confusión pues,

³⁴ El poema comienza “En la maison Dedalus enfermee / Est ma dame vers qui ne puis aller” y expresa el tormento del enamorado al no poder ver a su dama, encerrada en el laberinto (Chiari, *op. cit.*, p. 303).

³⁵ Chiari, *op. cit.*, p. 325.

³⁶ Se trata del soneto 224 del *Canzoniere*, cuyo primer cuarteto es: “S'una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desià cortese; / s'oneste voglie in gentil foco accese, / un lungo error in cieco laberinto” (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, intro. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, ed. de Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 224). El laberinto aparece también en el último terceto del soneto 211: “Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile / nel laberinto in trai, né veggio ond'esca” (*Ibid.*, p. 216). En este soneto el laberinto se convierte en “l'incarnation d'un obscur espace intérieur, au coeur duquel parvenir à la connaissance de soi s'avère périlleux” (Chiari, *op. cit.*, p. 328).

³⁷ *Ibid.*, p. 329.

³⁸ *Ibid.*, p. 339.

³⁹ M.^a Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, pp. 199-200.

⁴⁰ En el arte del siglo XVI se encuentran algunas representaciones del laberinto de amor, como el cuadro de Pozzoserrato, *Giardino con labirinto* (1550-1560), que se encuentra en la Royal-Hampton Court-Huile; ver Chiari, *op.cit.*, p. 659.

⁴¹ Marcos Méndez Filesi, *op. cit.*, pp. 257-258, alude a esta comedia en su capítulo dedicado a la metáfora del laberinto de amor.

⁴² Otros aluden a él de manera breve: “Si en la primera jornada entramos en el laberinto amoroso y en la tercera salimos, en la segunda deambulamos por él” (Casalduero, *op.cit.*, p. 162); “el amor no es responsable de tanto laberinto, confusión y falsedad, sino la falta de libertad de la mujer para elegir marido” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *art.cit.*, p. XLII); “El laberinto se inicia y termina en el mismo punto, de esa manera la estructura circular y cerrada del mismo se hace patente. Pero la intención no es dejar una idea de confusión en torno a la obra sino hacia el tema: el amor” (Pérez Fernández, *art.cit.*, p. 159).

habiendo recurrido a la mentira, se han construido ellos mismos un laberinto en que deambulan desorientados, perdidos”.⁴³ La verdad es un «lucero redentor», que identifica con Porcia: “Cuando la honesta y sincera Porcia sustituye a Rosamira en la cárcel, se convierte en fuente de la verdad, por virtud de la cual los descaminados empiezan a tantear el camino hacia la salida del laberinto de la mentira”.⁴⁴ Por su parte, Anderson afirma que las mujeres se liberan de “The rigid masculine enclosure built [...] of stone”⁴⁵ gracias a sus astucias y artimañas. Las damas consiguen desprenderse de sus identidades sociales: “By breaching decorum itself, the plots woven by the women free both themselves and the men they love from roles, or social constructs, erected by the *intereses creados* of male parents”.⁴⁶ Por otro lado, Anderson relaciona *El laberinto de amor* con el mito de Teseo y el Minotauro: Rosamira es identificada con el monstruo de Creta, pues la torre donde está prisionera se sitúa en el centro del laberinto simbólico; además, como el Minotauro, lleva a los hombres a la muerte, pues por su causa se ha organizado un duelo.⁴⁷

Más importancia otorga aún al mito clásico Henry en su reciente monografía sobre el teatro cervantino.⁴⁸ Aunque admite que solo es aludido indirectamente por la mención de Porcia al “hilo de la razón”⁴⁹ –que evoca al que Ariadna proporcionó a Teseo para salir del laberinto–, la estudiosa equipara a las mujeres con la protagonista del mito, porque, como ella, son “purposeful, determined and courageous”, si bien al mismo tiempo se asemejan a Dédalo, pues, como él, construyen el laberinto al marcar el camino que los hombres deben seguir.⁵⁰ Las tres damas se identifican también con el Minotauro, porque son “prisoners of the

⁴³ Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, p. 207.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 216. Ya había expuesto estas ideas en 1980, *art. cit.* Recoge sus hipótesis Alcalde Fernández-Loza, *art. cit.*, pp. 194-195: “la naturaleza humana aparece representada de manera prudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres, capaces de manejarse de manera correcta espiritualmente, y así superar el laberinto de la mentira y obtener la verdad definitiva”.

⁴⁵ Anderson, *art. cit.*, p. 167.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷ “The tower is meant to remind the spectator of the labyrinth of the play’s title, for like Daedalus’s creation, it is a prison in whose center resides an offspring who has brought dishonor to the man whose name as father it bears –and potential death to those youths who may become a human sacrifice to that paternal honor by engaging in trial by combat. Rosamira, then, for very beauty, enacts the role of a female Minotaur, in Cervantes’s play the first inversion of the original myth’s masculine and feminine roles” (*Ibid.*, p. 168). Se vincula también a Porcia y Julia con este ser mitológico: “Rosamira in her tower, Julia and Porcia themselves in the homes of their fathers, only make visible the position of all women as Minotaurs, or monsters, highborn prisoners at the center of a construction erected by the masculine ‘soy quien soy’ ” (*Ibid.*, p. 172).

⁴⁸ “Despite critical interest in the mythological *comedia* few critics have examined Cervantes’s *El laberinto de amor* in relation to its mythological framework, much less interrogated the play in light of the Ovidian model which informs it, despite the drama’s evocative title” (Henry, *op. cit.*, p. 41).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42.

patriarchal system which dictates their limited social space and role”⁵¹. En suma, según esta autora, la comedia muestra que las estructuras sociales fracasan cuando se opone a ellas la fuerza de la libertad individual.⁵²

Parece arriesgado analizar *El laberinto de amor* a partir del mito clásico, pues no hay más referencia a él que el “hilo de la razón” (I, 286) del que habla Porcia. Buscar los referentes de Ariadna, Teseo, Dédalo y el Minotauro en los personajes puede llevar a una sobreinterpretación del texto. Como se ha visto, el símbolo del laberinto de amor se desvinculó de su antecedente mitológico para seguir un camino propio en la literatura. Con el fin de comprender su valor en la obra de Cervantes, resulta necesario tener en cuenta que uno de los fundamentos del laberinto es la dificultad para hallar su centro o su salida.⁵³ La meta del laberinto puede identificarse con el final de la comedia: los compromisos matrimoniales de las tres parejas, es decir, la consecución de los deseos de Julia, Porcia y Rosamira, enamoradas respectivamente de Manfredo, Anastasio y Dagoberto, y también de este último, que quiere a Rosamira.

Al principio, al deseo de los amantes se oponen varias circunstancias: la boda concertada por imposición paterna entre Rosamira y Manfredo, el encierro de Julia y Porcia en su casa, los amores cruzados –pues los hombres a los que aman estas mujeres no las quieren a ellas, sino a Rosamira– y, en menor medida, las relaciones de consanguinidad.⁵⁴ El amor es la fuerza que lleva a los personajes a emplear artimañas, engaños y disfraces para conseguir su propósito. Porcia, en un pasaje esclarecedor, define la pasión amorosa como un impulso irracional que obliga a tomar los riesgos necesarios para lograr aquello que se desea; así le dice a Julia:

Ya en el ciego laberinto
te metió el amor crüel;
ya no puedes salir dél
por industria ni distinto.
El hilo de la razón
no hace al caso que prevengas;
todo el toque está en que tengas
un gallardo corazón,
no para entrar en peleas,

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵² “*El laberinto de amor* shows societal structures to be fallible and assailable when the individual utilises a strong sense of self and inner freedom in order to counter-act its enveloping control” (*Ibid.*, p. 49).

⁵³ Pueden verse las características del laberinto señaladas por William H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments*, London / New York, etc., Longmans / Green and Co., 1922. p. 182-184; Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, trad. César Palma, prólogo de Umberto Eco, Madrid, Siruela, 1984, pp. 49-59, y Chiari, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁴ En efecto, las relaciones de parentesco entre los personajes son también un impedimento para el logro de sus objetivos: Julia manifiesta su temor a encontrarse con su hermano en Novara (I, 366-367) y escapa cuando este entra en escena (II, 1062-1069).

que en ellas no es bien te pongas,
sino con que te dispongas
a alcanzar lo que deseas,
cuéstete lo que costare (I, 282-297)

Más adelante, Julia exclama: “¡Amor, ayuda al deseo, / pues que me pusiste en él!” (I, 416-417). Es decir, el amor proporciona el ánimo necesario para lograr el deseo, aunque haya que recurrir a las estratagemas más osadas para superar los obstáculos: “que amor me ha de ayudar al bien que sigo” (II, 1467) afirma Porcia. Al final, concluye Tácito, uno de los dos estudiantes: “¡No hay camino que amor pruebe, / difícil, que no sea llano!” (III, 3065-3066).⁵⁵ Este sentimiento que vence cualquier dificultad carece de toda sensatez. Porcia, en los versos citados, aseguraba que “el hilo de la razón” era inútil para lograr sus deseos; después le dirá a Julia: “Mira que amor te ha traído, / por un nunca visto enredo” (II, 1050-1051). Esta dama le dice a su compañera: “y el blando amor que nos guía / abone nuestra locura” (II, 1343-1344). Cuando va a entrar en la torre donde se encuentra Rosamira, Porcia culpa al amor de que tenga que adoptar tantas falsas identidades: “Amor [...] / para labrar mis desdichas / con yerros de tus marañas: / que éstas son de tus hazañas / las más venturosas dichas” (II, 1655-1666). Julia, al confesarle a Manfredo quién es de verdad, señala: “Como no repara en nada / aquel que llaman Amor” (III, 2750-1751) y responsabiliza a este sentimiento de los cambios de traje (III, 2760-2761). La comedia se cierra con estos versos del estudiante Tácito: “Estas son, ¡oh Amor!, en fin, / tus disparates y hazañas; / y aquí acaban las marañas / tuyas, que no tienen fin” (III, 3075-3078). Locura, enredo, yerros, marañas, falta de previsión, disparates: la irracionalidad del amor encuentra un símbolo acertado en el laberinto.⁵⁶ De hecho, Porcia emplea la expresión «ciego laberinto», precisamente la misma que se halla en el soneto de Petrarca del que se ha hablado antes.⁵⁷ Estos engaños y artimañas son, sin embargo, imprescindibles para que los personajes logren sus deseos: Porcia consigue el compromiso matrimonial de su amado Anastasio gracias a que está disfrazada de Rosamira, la mujer que él quiere, y con quien la confunde; Julia despierta el interés de Manfredo porque está disfrazada de hombre y así puede contarle la historia de que una mujer llamada Julia le confesó su amor

⁵⁵ Respecto a la treta empleada por Rosamira para evitar que su padre la case contra su voluntad, comenta Hsu, *art. cit.*, p. 543: “Se confirma de este modo lo que el autor ya viene demostrando desde el comienzo de la comedia: que el amor, servido por la inteligencia, salva obstáculos y escollos de toda suerte”. Una visión no muy diferente a la expuesta aquí ofrece Melveena McKendrick, “Writings for the stage”, en Anthony J. Cascardi (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 145: “The characters move within a labyrinth of love created by their own desires in conflict with the desires of others”.

⁵⁶ Casaldueiro, *op. cit.*, p. 151, observa también: “La acción nos ofrece las marañas, los enredos que hace surgir el amor, esa pasión alejada por completo de toda lógica racional”.

⁵⁷ El laberinto es aludido fuera del contexto amoroso por Tácito, quien, después de intentar robarle la cesta a Porcia, se excusa así ante el carcelero: “destos laberintos / es la propia causa el ocio” (II, 1717-1718).

por él, y, Dagoberto, con la falsa acusación de deshonor, logra que se cancele la boda entre Rosamira y Manfredo.⁵⁸

Es importante subrayar que no solo las mujeres utilizan el ingenio para alcanzar lo que quieren, sino también los hombres: Dagoberto al inculpar a su dama, pero también Anastasio manda a Rutilio –es decir, a Porcia disfrazada de hombre– que entre, vestido de mujer, en la torre donde está apresada Rosamira y le lleve un mensaje. Tampoco parece apropiado creer que el único inconveniente contra el que luchan los amantes son las normas sociales, representadas en la imposición de la voluntad paterna: también se enfrentan al problema de los amores cruzados, que no obedece a ningún esquema patriarcal ni social, sino que resulta una convención frecuente en comedias como esta. Como se lamenta Julia ante su prima Porcia:

¡Qué corta es nuestra ventura!
Tú enamorada de quien
tiene a otra por su bien;
yo, de quien mi mal procura,
de quien se casa mañana.
[...]
¡Qué de imposibles se oponen
a nuestros buenos deseos! (I, 378-387)

El símbolo analizado en este trabajo aparece también en una comedia de Lope publicada en la *Parte novena* (1617), *La prueba de los ingenios*, cuyo segundo título es *El laberinto de amor*. Según La Barrera, el portugués del siglo XVII Francisco Manuel de Melo tituló así una de sus comedias.⁵⁹ Asimismo, el escritor inglés James Shirley menciona el laberinto en el título de su obra teatral *Changes o Love in a maze*, escrita en 1631 o 1632.⁶⁰ Al igual que en la comedia cervantina –con la que no mantiene, por lo demás, ningún tipo de relación–, *Love in a maze* se basa en los amores cruzados de varios jóvenes, algunos de los cuales se oponen al cónyuge impuesto por voluntad no del padre sino de la madre o del tío.⁶¹ Sería interesante analizar cómo estos dramaturgos emplean este símbolo: tal vez adquiera otros significados dependientes de la trama o las diferentes convenciones dramáticas, o tal vez represente también en estos casos la irracionalidad de la pasión amorosa.

⁵⁸ Hsu, *art. cit.*, p. 538, juzga que la comedia defiende “la plena beligerancia de la pasión amorosa como base que fundamenta la armonía del matrimonio cristiano”.

⁵⁹ García Martín, *op. cit.*, p. 233, da cuenta de estas dos comedias homónimas. Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 237, indica *El laberinto de amor* como una de las cuatro “Comedias del mismo ingenio que se citaban manuscritas en 1747”.

⁶⁰ Ruth K. Zimmer, *James Shirley: a reference guide*, Boston, G.K. Hall, 1980., p. xviii; esta comedia fue impresa en 1632 (p. 19).

⁶¹ Matthews, *op. cit.*, p. 196, cita esta y otras obras literarias de Inglaterra y Francia de los siglos XVI y XVII en cuyo título se alude al laberinto de amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, Pilar, “La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*”, en Francisco DOMÍNGUEZ MATITO y M.^a Luisa LOBATO LÓPEZ (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, t. I, pp. 193-200.
- ANDERSON, Ellen M., “Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes’s *El laberinto de amor*”, *Bulletin of the Comediantes*, 46: 2 (1994), pp. 165-185.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, ed. de Francesco Erbani, Milano, Garzanti, 1998.
- _____, *La elegía de doña Fiammeta. Corbacho*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1989.
- _____, *Laberinto d’amore*, Venetia, Nicolo detto Zopino, 1525.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, en *Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad, “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, 48:1 (1980), pp. 77-90.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- _____, *El amante liberal*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- _____, *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- CHIARI, Sophie, *L’image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, “El amor en *El Laberinto* de Cervantes”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 57-69.

- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- FRIEDMAN, Edward H., *The unifying concept: approaches to the structure of Cervantes' Comedias*, York, Spanish Literature Publications Co., 1981.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*”, en M.^a Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Alicia CORDÓN MESA (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, t. I, pp. 735-739.
- _____, “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2002, pp. 155-163.
- HENRY, Melanie, *The signifying self: Cervantine drama as counter-perspective aesthetic*, London, Modern Humanities Research Association, 2013.
- HSU, Carmen Y., “Amor y matrimonio según *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *eHumanista*, 1 (2012), pp. 537-551.
- JURADO SANTOS, Agapita, “Silencio / Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19 (2), 1999, pp. 140-153.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- LOBATO LÓPEZ, M.^a Luisa (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011.
- MANERO SOROLLA, M.^a Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MARRAST, Robert, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.
- MATTHEWS, William H., *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments*, London / New York, etc., Longmans / Green and Co., 1922.

- MCKENDRICK, Melveena, "Writings for the stage", en Anthony J. CASCARDI (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 131-159.
- MÉNDEZ FILESI, Marcos, *El laberinto: historia y mito*, Barcelona, Alba, 2009.
- MOLINA, Julián, "Prólogo", en Félix Lope de Vega y Carpio, *La prueba de los ingenios*, ed. de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. por Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007, t. I, pp. 41-54.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, "El laberinto de amor, de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena", *Estudios humanísticos. Filología*, 28 (2006), pp. 147-164.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, intro. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, ed. de Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2013.
- SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos*, trad. César Palma, prólogo de Umberto Eco, Madrid, Siruela, 1984.
- SCHEVILL, Rudolph y Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, "El teatro de Cervantes (Introducción)", en Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedias y entremeses. Tomo VI (Introducción) Poesías sueltas*, ed. de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, pp. 5-187.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, "Introducción", en Miguel de Cervantes Saavedra, *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, pp. I-LIII.
- TRAMBAIOLI, Marcella, "Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 3 (2007), pp. 93-108.
- VALBUENA PRAT, Ángel, "Las Ocho comedias de Cervantes", en Francisco SÁNCHEZ-CASTAÑER (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Valencia, Mediterráneo, 1950, t. II, pp. 257-266.
- YNDURÁIN, Francisco, "Estudio preliminar", en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras dramáticas II* (Biblioteca de Autores Españoles, tomo 156), ed. de Francisco Ynduráin, Madrid, Rivadeneyra, 1962, pp. VII-LXXVII.
- ZIMIC, Stanislav, "El laberinto y el lucero redentor: estudio de *El laberinto de amor*, de Cervantes", *Acta Neophilologica*, 13 (1980), pp. 31-48.
- _____, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- ZIMMER, Ruth K., *James Shirley: a reference guide*, Boston, G.K. Hall, 1980.