

## El laberinto de Creta en el teatro de Lope, Calderón y Tirso

Isabel Hernando Morata

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Desde la cerámica griega hasta la última novela de Arturo Pérez Reverte, *El italiano* (2021), el mito del laberinto de Creta ha inspirado a escritores y artistas de todas las épocas. En el siglo XVII Rubens imaginó una peculiar escena, de la que solo se conserva el boceto, para decorar el pabellón de caza de Felipe IV conocido como Torre de la Parada: Dédalo muestra al Minotauro el laberinto que ha creado para encerrarlo mientras apoya amistosamente una mano en su lomo. La leyenda también llegó al teatro, de la pluma, además, de los mayores ingenios: Lope de Vega basó en él la comedia *El laberinto de Creta*; Calderón de la Barca, la segunda jornada de la fiesta *Los tres mayores prodigios* y el auto sacramental *El laberinto del mundo*, e igualmente recurrió a este mito Tirso de Molina para el auto *El laberinto de Creta*. Asimismo, sor Juana Inés de la Cruz escribió la comedia *Amor es más laberinto*, representada en 1667, y Juan Bautista Diamante, una zarzuela, de nuevo con el título *El laberinto de Creta*, publicada en la *Parte veintisiete* (1667) de la serie de *Escogidas*.

Los dramaturgos pudieron leer la historia en las fuentes clásicas, entre las que destaca las *Metamorfosis* de Ovidio (VIII, vv.152-182), y en tratados mitológicos próximos a ellos en el tiempo como la *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya (1585), la edición de 1595 de *Las transformaciones de Ovidio en lengua castellana*, de Jorge de Bustamante, ilustrada con los grabados de Virgil Solis, y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, publicado en dos partes en 1620 y 1623 y continuado en 1688 por Juan Bautista Aguilar. En estos célebres tratados los mitos se acompañaban de interpretaciones morales. La comparación de las adaptaciones de Lope, Tirso y Calderón ha atraído la atención de la crítica, como puede verse en Tenorio (2005), Swansey (2007), Escudero y Oteiza (2013), Pascual Barciela (2015), Hernando Morata (2018), Alvarado Teodorika (2019), Munguía (2019) y Lamari (2020). En este artículo se explicará cómo los tres ingenios modifican el mito para los espectadores del siglo XVII y se apuntarán nuevos aspectos que tal vez permitan comprender mejor estas obras.

### ***El laberinto de Creta, de Lope de Vega***

Esta comedia se escribió, según Boadas (2017: 5), entre mediados de 1614 y mayo o junio de 1617, y se publicó en la *Parte XVI* (1621) de Lope de Vega. Comienza con la exaltación por Minos de su victoria sobre Atenas, hasta que llega un emisario, Polineces, para anunciarle la desgracia ocurrida en Creta durante su ausencia y, de paso, poner al corriente del mito a los espectadores: la reina Pasife tuvo relaciones con un toro y de este encuentro nació el Minotauro, un monstruo medio hombre y medio bóvido:

y es tan público y notorio  
que vienen de varias partes  
a verle por espantoso,  
prodigio en naturaleza  
(Lope de Vega: 38, vv. 320-324)

Este detalle se aleja del mito y recuerda la costumbre aurisecular de exhibir públicamente a los seres deformes (Insúa Cereceda, 2009: 151). Más adelante, Minos se referirá al Minotauro, que nunca aparece sobre las tablas, como “monstruo de mi honor” (39, v. 360). En efecto, Minos es un marido deshonorado y Lope desarrolla este tema en su comedia (Kidd, 1999:88), pues sabía bien el efecto que producían en el público los casos de honra. Siguiendo la historia original, Minos exige como tributo a Atenas que cada año envíen diez hombres a Creta para ser devorados por el monstruo. Teseo es elegido para tal fin y se dirige a la isla con su criado Fineo, personaje ajeno a la leyenda, pero que no podía faltar en la comedia. En Creta viven las hijas de Minos, Fedra y Ariadna, esta última enamorada de Oranteo, príncipe de Lesbos, aunque su padre quiere casarla con Feniso, personajes introducidos por Lope para desarrollar la trama amorosa.

Pero Ariadna pronto se siente atraída por la “hermosura” y “gentileza” de Teseo (61, v. 899) y olvida a Oranteo. De noche entra en la prisión donde está el héroe con el fin de darle un hilo de oro, tres panes envenenados y una maza para que mate al monstruo y pueda salir del laberinto. Este espacio no se representa en escena. Dédalo había enseñado antes a Minos su diseño pintado en un lienzo, y Teseo, al salir triunfante de él, alude a sus “mil calles”, “los infinitos rodeos” y “el centro” (81, vv. 1382-1385). Boadas (2016: 445-446) observa que Lope probablemente se inspiró para la descripción de este lugar en el grabado de Virgil Solis incluido en la versión de las *Metamorfosis* realizada por Bustamante, fuente principal de la comedia. Pues bien, temerosas de que su padre descubra que el prisionero se ha librado del monstruo gracias a ellas, Ariadna y Fedra se fugan con Teseo “en hábito de hombres con capas y espadas” (79, v. 1134acot.): Lope añade este elemento porque era consciente de que el disfraz varonil solía agradar mucho.

La trama amorosa sufre entonces un nuevo giro: Oranteo consigue que Minos le dé la mano de Ariadna y esta es abandonada en la isla de Lesbos por Teseo, que ahora prefiere a Fedra. Teseo monta en cólera cuando Fineo le reprende por dejar a Ariadna, incluso intenta matarlo y se marcha sin él de Lesbos. Fineo es un gracioso algo cobarde —no se atreve a entrar en el laberinto—, pero más juicioso que su señor, que en la comedia se comporta como “a sort of rascal” (Swansey, 2007: 134).

Si las dos primeras jornadas se basan libremente en el mito, la tercera es invención de Lope, y en ella “se mezclan los artificios de la novela pastoril y el desorden bien dirigido típico de las comedias de enredo” (Sánchez Aguilar, 2010: 114). Este acto tiene como propósito resolver los conflictos relacionados con el amor y el honor (Martínez Berbel, 2003: 175). Ariadna vive en la isla haciéndose pasar por un pastor con el nombre de Montano y extraña ahora a Oranteo, que aparece en Lesbos y se asombra del parecido del pastor con su antigua amada. Oranteo quiere luchar con Teseo. Respondiendo al desafío, el héroe se presenta con Fedra en la isla. El choque no llega a producirse porque el viento empuja la embarcación de Minos hasta Lesbos cuando se dirigía a Atenas y enseguida se descubre la verdadera identidad de Montano. Oranteo se compromete con Ariadna y así concluye felizmente la comedia de Lope.

### ***Los tres mayores prodigios, de Calderón***

Como afirma De Armas (2014: 103), *Los tres mayores prodigios* puede considerarse “una de las obras más excéntricas de Calderón”. En efecto, la puesta en escena de esta fiesta mitológica en el Palacio del Buen Retiro la noche de San Juan de 1636 resultó sorprendente, pues se emplearon tres escenarios, en cada uno de los cuales se representó una jornada por una compañía teatral distinta. La obra se imprimió en la *Segunda Parte* de comedias del dramaturgo en 1637. En la loa, Hércules se muestra desolado porque el centauro Neso ha raptado a su mujer Deyanira, y él, Jasón y Teseo deciden salir a buscarlos, cada uno en una parte del mundo. La primera jornada lleva a Jasón a Colcos, donde se hace con el vellocino de oro. Teseo es el protagonista de la segunda jornada. No llega a Creta como tributo para el Minotauro, pero él y su criado Pantuflo terminan por una serie de azares vinculándose a los sucesos del mito. En una escena del gusto calderoniano, el héroe socorre a dos damas desconocidas cuando huyen de un oso, y estas jóvenes no son otras que Ariadna y Fedra. Después él y Pantuflo son hechos prisioneros por Lidoro, capitán de Minos encargado de conducir los reos al laberinto, en lugar de los dos hombres que acaban de escapársele. Como el Oranteo de

Lope, este personaje inventado por el dramaturgo está enamorado de Ariadna, si bien en este caso ella no le corresponde. Lidoro relata los antecedentes del mito y describe el laberinto como una oscura casa de madera:

Esta tiene por de dentro  
de vueltas y de revueltas  
tantas calles, tantos senos  
que no es posible que pueda  
el que por su puerta entrare,  
volver a topar la puerta  
(Calderón, *Los tres mayores prodigios*: 1053)

Poco después Teseo y Pantuflo son llevados ante Minos, y el rigor con que este trata a su prisionero recuerda al diálogo entre Fernando y el rey de Fez en *El príncipe constante*. Otro momento calderoniano protagonizan Fedra y Ariadna cuando intentan dilucidar si lo que sienten hacia Teseo es amor o gratitud. Después Ariadna pide ayuda a Dédalo para evitar el trágico fin del joven, y el arquitecto va a la cárcel para darle una caja de polvos con los que dormir al monstruo, una daga y un ovillo de oro.

Tampoco en esta obra aparece el Minotauro sobre el escenario. Teseo y Pantuflo entran en el laberinto, pero la acotación solo indica que la escena se desarrolla “a oscuras” [sic] (1068). El gracioso, que pierde el hilo y se queda solo en tan terrorífico lugar, da cuenta de que oye “bramiditos” y “unas pisadas / que temblar la tierra hacen” (1070), y siente tanto miedo que acaba oliendo mal. Pantuflo es el personaje que más veces interviene después de Teseo. Sus bromas se escuchan de forma constante, como un eco burlón e impertinente de las palabras de su amo. Pantuflo es testigo de los gritos procedentes de dentro y, antes de salir, Teseo pronuncia los versos, que evocan títulos del dramaturgo como *El mayor monstruo del mundo*: “Vencí el horror, el prodigio / mayor del mundo y más grave” (1071).

Ya fuera del laberinto, Teseo se topa con un guarda, Libio, y lo mata a puñaladas, como hará enseguida con Lidoro. Sufre él también las dudas típicas de los personajes calderonianos, pues no acaba de decidir si debe marcharse de Creta con Fedra, a la que ama, o con Ariadna, a quien debe gratitud. Escoge a Fedra y la jornada termina con el largo y patético lamento de Ariadna. En el tercer acto, Hércules consigue dar muerte al centauro y recuperar a su mujer Deyanira. Al final aparecen Jasón con Medea y el vellocino de oro, y, en un claro paralelismo, Teseo con Fedra, el pellejo del Minotauro, y, además, Ariadna como esclava suya. Cuenta el héroe que venció a Minos en Calidonia y se llevó como despojo a la princesa cretense, conclusión de la historia inventada por Calderón. Teseo y Jasón llegan a África en el momento en que Hércules muere tras

ponerse la túnica envenenada del centauro Neso, y Deyanira, presa de la desesperación, se arroja a una hoguera.

### ***El laberinto del mundo, de Calderón***

Este auto, escrito por Calderón para el Corpus Christi de 1654, fecha que consta en el autógrafo, muestra una “correlación perfecta entre la historia de la salvación y la fábula mitológica de Ariadna y Teseo” (Escudero Baztán 2015: 13). Comienza con el desembarco en Creta de la galera del mal —el primer carro— en la que el Furor lleva al Hombre condenado al laberinto, y la nave del bien —el segundo carro—, en la que viaja Teos, relacionado con Teseo por su naturaleza heroica y con Cristo por su nombre, que significa ‘dios’ en griego. En efecto, las etimologías, la mayoría inventadas, son uno de los medios empleados por el dramaturgo para enlazar el plano mitológico con el divino (Escudero Baztán, 2015: 32). Al protagonista acompaña la Inocencia [sic], que desempeña un papel similar al gracioso de las comedias.

En Creta viven el Mundo, que se corresponde con Minos, y la Verdad y la Mentira. Resulta algo chocante que a Ariadna, la auxiliadora de Teseo en el mito, se le atribuya aquí el papel de la Mentira. Tal vez se deba a que en la historia mitológica Teseo termina por preferir a Fedra y abandona a la otra joven; quizá incluso pueda verse un asomo de esta visión negativa de Ariadna en el final de *Los tres mayores prodigios*, donde aparece como esclava del héroe. Es la Verdad quien relata el mito: en el laberinto de Creta habita un monstruo que devora a los hombres, castigados así por el pecado original. Ahora bien, esta criatura no se identifica con el Minotauro sino con la hidra del Apocalipsis. Tampoco en su relato nombra la Verdad a Pasífae ni su encuentro con el toro: el horrible ser nació como fruto de la traición de la Naturaleza Humana con la serpiente del Génesis.

El laberinto equivale en este auto al mundo, como se observa ya en el título, y a la vida de los hombres condenados por el pecado original: “cierta la entrada, incierta la salida, / el laberinto yace de la vida” (Calderón, *El laberinto del mundo*: 95, vv. 9-10). Esta interpretación no es original del dramaturgo, pues se encuentra ya en tratados mitológicos como el de Pérez de Moya (485); el subrayado es mío:

Por este labirinto [sic] quisieron los antiguos declarar ser *vida del hombre* intrincada e impedida con muchos desasosiegos, que de unos menores nacen otros mayores. O *el mundo* lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos sin saber acertar la salida a sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas, atados en contentamientos que no hartan, olvidados de sí, embebidos en sus vicios, aficionados a su perdición; finalmente, rendidos a sus desfrenados apetitos.

El carro donde se halla presenta en realidad la apariencia de una cárcel con una reja, es decir, el laberinto está en ese carro aunque no pueda verse. Su descripción se parece a la de *Los tres mayores prodigios*:

Su fábrica es tan oscura,  
tan pavorosa y funesta,  
que aún para espirar no tiene  
más claraboya que el Etna,  
intrincados sus espacios  
están de tantas revueltas,  
que ninguno que entra dentro  
vuelve a encontrar con la puerta (145-146, vv. 800-807)

Se trata de un laberinto infernal, como advierte Arellano (2019: 28), situado bajo tierra, con el Etna como claraboya y con una reja de bronce en alusión a las puertas del Infierno.

Teos es apresado en lugar del Hombre. Para que venza al monstruo y salga del laberinto, la Verdad le ofrece un panecillo, una cruz en forma de daga y un hilo rojo, símbolos respectivamente del pan eucarístico, la crucifixión y la sangre derramada en la misma. Teos y la Inocencia se enfrentan al monstruo en el laberinto-prisión y lo vencen con los medios otorgados por la Verdad. La Inocencia parece un gracioso comedido, pero Fernández Mosquera (2020) demuestra que, en la versión empleada por los actores para la representación, su papel era mayor del que tiene en el texto final preparado por Calderón para la imprenta. De hecho, la Inocencia recurre también a la broma escatológica en uno de los pasajes suprimidos en la versión definitiva. La muerte del monstruo conlleva la de la Culpa, otro personaje alegórico, y así Teos acaba con el castigo derivado del pecado original y salva al género humano. Al final del auto el héroe erige un “alcázar / de la Iglesia” (203, vv. 1955-1956), el cuarto carro, y da su palabra de esposo a la Verdad.

### ***El laberinto de Creta, de Tirso***

Idéntico título que la comedia de Lope tiene el auto de Tirso inspirado en la historia de Teseo y Ariadna. En los dos manuscritos no autógrafos que se conservan consta la fecha de 1638 (Arellano, Oteiza y Zugasti, 2000: 72). El comienzo se asemeja al de la comedia lopesca, pues Minos alardea de su victoria sobre Atenas. Sale a escena entonces un extraño personaje, el Tudesco, interrumpido por Dédalo, que refiere la infidelidad de Pasífae, el nacimiento del Minotauro y la construcción del laberinto. Con la intención de conquistar Creta llega otro misterioso individuo, el Rey de Etiopía [sic].

Antes de que aparezca Teseo en escena lo hace Risel, rústico con un amplio papel en el auto. Siguiendo el mito, Ariadna se enamora de Teseo y le proporciona un ovillo para que no se pierda en el laberinto. Los personajes no son aquí conceptos abstractos sino los propios de la leyenda, a quienes Tirso otorga un valor simbólico: Teseo, “hombre y Dios” (Tirso de Molina: 140, v. 899) es Cristo; Minos, “todo engaños” (115, v. 304), se identifica con demonio (143, vv. 972-977). Ariadna se define como “un monstruo soy de mentiras” (138, v. 854), y Creta es “asilo de viciosos” (115, v. 300). El Minotauro parece equivaler a la herejía:

Nació el bastardo monstruo,  
nació en él la blasfemia  
de tantos heresiarcas  
contra la fee y la Iglesia (118, vv. 403-405)

No se detecta aquí el concepto del hombre condenado por el pecado original hasta su redención por Cristo que subyacía en el auto calderoniano, sino que los habitantes de Creta se agrupan en el bando del mal, y en el del bien Teseo y quienes desembarcan con él en la isla. Puede verse un análisis más detallado de los personajes en Barrigón Fuentes (2000).

Teseo y Risel se introducen en el laberinto, presentado antes por Dédalo:

con infinitas sendas  
de calles enlazadas,  
de marañosas selvas,  
de verdes descaminos (118, vv. 421-424).

Como nota Tenorio (2005: 1620): “aun atendiendo a las fuentes clásicas, que aseguraban que el laberinto era una construcción arquitectónica, el dramaturgo español lo convierte en una enmarañada selva”. Un laberinto vegetal había recreado Tirso ya en *Los cigarrales de Toledo*. Pues bien, Risel se queda solo y pronuncia un extenso monólogo plagado de chocarrerías:

Lo mismo es herme aquí entrado  
que mandarme que me metan  
en medio de un guardainfante  
u de unas calzas tudescas (147: 1070-1073)

El Minotauro lo persigue por el tablado y Risel confiesa al final de esta larga escena: “Mucho sudo, y no es almizcle” (152, v. 1182).

Inmediatamente después Teseo da muerte al monstruo a la vista de los espectadores: es la única de las cuatro obras donde el Minotauro aparece sobre las tablas,

quizá porque Tirso pergeñó una sencilla manera de representarlo. Así, en la “Explicación” en prosa adjunta al auto, donde describía a los personajes y exponía detalles de la puesta en escena, señalaba que había de salir “de la cintura arriba hombre, con un casco en la cabeza semejante a la del toro, y dos cuernos por donde arroje fuego; lo demás de toro” (169). También aparece a la vista de los espectadores el interior del laberinto, del que solo se indica que hay un árbol en torno al cual corre Risel. Quizá Tirso decidió que su laberinto fuera de tipo vegetal y no una construcción cerrada porque así este espacio podía ser sugerido con un simple árbol. Otra modificación curiosa del mito: además de matar al Minotauro, Teseo destroza el lugar donde se encontraba:

Emprended fuego, mis fieles,  
a ese laberinto y selva  
de deleites y lascivias,  
de errores y de blasfemias (155-156, vv. 1254-1256)

El héroe actúa, por tanto, como un inquisidor (Swansey, 2007: 130). Sale al final con un cordero y en un altar para instaurar el sacramento de la Eucaristía: el manso animal se opone al “vil Minotauro” (162, v. 1376), y Teseo ofrece a los hombres la libertad de un “jardín delicioso”, contrapuesto al “marañoso embeleco” (162, vv. 1369-1375).

## Conclusiones

Lope, Calderón y Tirso utilizan el mito con notable libertad. Los dos primeros omiten la aparición en escena del laberinto y el Minotauro, y en su lugar se sirven de otros métodos: la descripción verbal en ambos, en Lope además la presentación de un lienzo donde está pintado el laberinto. Tirso parece a este respecto más atrevido o, si se quiere, imaginativo, ya que no duda en convertir a un actor en Minotauro mediante un casco con cuernos y le basta un árbol para sugerir un laberinto vegetal. En las cuatro obras un personaje relata los antecedentes del mito y explica cómo es la singular prisión del monstruo en términos que tratan de suscitar la *admiratio*. Los dramaturgos, sobre todo Calderón y Tirso, aprovechan otro aspecto de la leyenda para agrandar al público: el laberinto y el monstruo permiten exhibiciones, a veces ridículas, de la cobardía de los graciosos. En la comedia lopesca, Fineo parece sin embargo más interesado en censurar los desmanes de Teseo que en inventar gracias y chistes.

La trama amorosa adquiere mayor importancia en la obra de Lope, donde Oranteo tiene un papel más destacado que Lidoro en *Los tres mayores prodigios*. La tercera jornada de *El laberinto de Creta* diverge del mito y está dedicada a la resolución del conflicto sentimental, que termina felizmente con el compromiso entre Oranteo y

Ariadna. En la versión calderoniana destaca la inserción perfecta de los sucesos ocurridos en Creta en la búsqueda de Deyanira y el centauro Neso, además del desarrollo de momentos de la leyenda que recuerdan situaciones típicas de las obras del dramaturgo.

Por lo que respecta a los dos autos, Escudero Baztán (2015: 27) ha señalado la diferencia fundamental entre ambos: “Calderón pone en escena una nueva estética no acumulativa [como Tirso] sino sincrética, donde los modos reales y divinos de la alegoría se cohesionan con fuerza desde el principio”. Cabe señalar, además, que en *El laberinto del mundo* el mito se utiliza de un modo más complejo y refinado: el laberinto se convierte en un recinto infernal mediante elementos sutiles como el Etna y las puertas de bronce. El monstruo, que no se identifica con el Minotauro, constituye el castigo que debe sufrir el género humano por el pecado original, mientras en Tirso los personajes se agrupan sin más en el bando del bien y el del mal. Ahora bien, los dos recurren a la interpretación del laberinto y de los personajes que pudieron encontrar en tratados mitológicos como el de Pérez de Moya. Las cuatro obras, en fin, muestran cómo los dramaturgos superaron las dificultades para adaptar el mito al teatro, además de cómo lo ajustaron a los gustos del público del siglo XVII, que aplaudiría el prodigio del laberinto y la heroicidad de Teseo tanto como las bromas groseras de los graciosos, en un juego de contrastes típico del barroco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2019). “El Minotauro y su transformación. Un recorrido desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX. Desde la alegoría hasta la búsqueda ética”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 20, pp. 34-55.
- ARELLANO, Ignacio (2019). “Mitologías y espacios míticos en los autos de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 12, pp. 13-32.
- ARELLANO, Ignacio, OTEIZA, Blanca, y ZUGASTI, Miguel (2000). “Estudio introductorio”, en Tirso de Molina, *Obras completas. Autos sacramentales II. “El laberinto de Creta”, “La madrina del cielo”, “La ninfa del cielo”*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 9-99.
- BARRIGÓN FUENTES, M.<sup>a</sup> del Carmen (2000). “La leyenda de Teseo y el laberinto en la obra de Tirso de Molina”, en *La herencia grecolatina en la lengua y literaturas castellanas. Actas de las XIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, ed. Nicolás Castillo Benito, Burgos, Universidad de Burgos, pp. 27-44.
- BOADAS, Sònia (2016). “Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 84 (4), pp. 427-458.
- BOADAS, Sònia (2017). “Prólogo”, en Lope de Vega, *El laberinto de Creta*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 3-19.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 1007-1125.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2015). *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- DE ARMAS, Frederick A. (2014). “*Los tres mayores prodigios: alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega*” en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 103-120.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2015). “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, pp. 9-90.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, y OTEIZA PÉREZ, Blanca (2013). “El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón”, *Anuario Calderoniano*, Extra 1, pp. 127-145.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2020). “Unas enmiendas para la posteridad: *El laberinto del mundo* y la reescritura de un género”, en “*A dos luces, a dos visos*”. *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, ed. Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, pp. 41-52.
- HERNANDO MORATA, Isabel (2018). “El laberinto de Creta en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI*, ed. Tatiana Alvarado Tedorika, Theodora Grigoriadou y Fernando García Romero, Madrid / La Paz, Sociedad Española de Estudios Clásicos / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, pp. 241-259.
- INSÚA CERECEDA, Mariela (2009). “De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)”, en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, ed. Mariela Insúa y Lygia Rodrigues Vianna Peres, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, pp. 149-165.
- KIDD, Michael (1999). “The Rules of Desire. The Rise of the *Comedia Nueva*, c. 1600-1636”, en *Stages of Desire. The Mythological Tradition in Classical and Contemporary Spanish Theater*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, pp. 63-123.
- LAMARI, Naïma (2020). “*El laberinto de Creta: de Lope de Vega a Tirso de Molina*”, en “*A dos luces, a dos visos*”. *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, ed. Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, pp. 127-140.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2003). “*El laberinto de Creta*”, en *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 127-203.
- MOLINA, Tirso de (2000). *El laberinto de Creta*, en *Obras completas. Autos sacramentales II*. “*El laberinto de Creta*”, “*La madrina del cielo*”, “*La ninfa del cielo*”, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- MUNGUÍA, Yadira (2019). “De amores y laberintos: utilización del mito cretense en Lope de Vega, Calderón y sor Juana”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7 (2), pp. 497-510.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio (2015). “El «lamento de Ariadna»: de las fuentes clásicas al teatro español del Siglo de Oro”, en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas (Homenaje a Francisco Ruiz Ramón)*, ed.

- Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz y Pedro Conde Parrado, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, pp. 551-559.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995). *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2010). “El laberinto de Creta. La negación de la mitología”, en *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 102-121.
- SWANSEY, Bruce (2007). “From Allegory to Mockery: Baroque Theatrical Representations of the Labyrinth”, *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, ed. Isabel Torres, Woodbrige, Tamesis, pp. 128-138.
- TENORIO, Olga (2005). “El laberinto en el Siglo de Oro”, en *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, coord. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Universidad de Navarra / EUNSA, vol. II, pp. 1613-1625.
- VEGA, Lope de, Vega (2017). *El laberinto de Creta*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 1-131.