

El laberinto de amor en el teatro de Cervantes, Lope de Vega y Shirley

ISABEL HERNANDO MORATA

Universidad de Santiago de Compostela, España

Desde Petrarca y Boccaccio, el laberinto de amor es un símbolo recurrente en la literatura occidental. El objetivo de este artículo consiste en analizar su función y significado en tres obras teatrales: *El laberinto de amor*, de Miguel de Cervantes; *La prueba de los ingenios*, de Lope de Vega, y *Changes or Love in a Maze*, de James Shirley. Estas comedias se analizan después de una breve introducción sobre el laberinto de amor. El empleo de este símbolo en ellas está influido tanto por las convenciones dramáticas como por la moda de los laberintos de los jardines que se extiende por Europa a partir del Renacimiento.

PALABRAS CLAVE: Laberinto de amor, Cervantes, Lope de Vega, James Shirley

The labyrinth of love is a recurrent symbol in Western literature since Petrarch and Boccaccio. This article presents an analysis of the function and the meaning of the labyrinth of love in three plays: *El laberinto de amor*, by Miguel de Cervantes; *La prueba de los ingenios*, by Félix Lope de Vega, and *Changes or Love in a Maze*, by James Shirley. These plays are analysed after a brief introduction to the labyrinth of love. In them, the use of this symbol is influenced by the dramatic conventions and by the characteristics of the garden labyrinths that spread through Europe since the Renaissance.

KEYWORDS: Labyrinth of love, Cervantes, Lope de Vega, James Shirley

Quien entra en el laberinto sabe que puede perderse. El estudio de este símbolo, sin ser tan arriesgado, requiere advertir que sus distintas manifestaciones en el arte y la literatura poseen significados también diversos: en el mito de Teseo y el Minotauro, los pavimentos de las catedrales del Medioevo, las metáforas de los poetas petrarquistas, los jardines del Renacimiento o los cuentos de Borges, el laberinto tiene diferentes significados. Es conocida la importancia que alcanzó en la cultura barroca; como asegura Santarcangeli (1997, 247), autor de un estudio clásico sobre el tema, el siglo XVII ‘llegaría a apasionarse hasta la desmesura por los laberintos’.¹ Su presencia en la literatura española de esta época ha atraído la atención de los estudiosos, que han abordado cuestiones generales (Tenorio 2005), su valor en varias obras de teatro basadas en el mito clásico (Swansey 2007) o en diversas comedias en las que aparece el laberinto (Lobato López 2011). Por otra parte, Güntert (2012) se ha interesado por su alcance en Lope, Góngora y Calderón, y Schwartz Lerner (2013) en Gracián, Quevedo, Cervantes y Tirso.

El objetivo de este artículo es analizar una variante de este símbolo, vinculada a la pasión amorosa, en tres obras teatrales: *El laberinto de amor*, de Miguel de Cervantes; *La prueba de los ingenios* o *El laberinto de amor*, de Lope de Vega, y *Changes or Love in a Maze*, de James Shirley. Las tres comedias son casi homónimas y pertenecen aproximadamente a la misma época, finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII.² Se ha incluido una pieza teatral inglesa para comparar la función del

¹ Hocke (1961 y 1965) vincula esta imagen a la poética manierista en sendas monografías dedicadas al arte y la literatura: ‘il manierismo ha il suo ordine, la sua struttura ideale-metafisica, e un simbolo, il labirinto’ (1965, 21).

² Molina (2007, 43) indica que en el colofón de *La prueba de los ingenios* se insinúa el subtítulo “laberinto de amor”, que recoge el catálogo de La Barrera. Además, el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma lleva por título “Prueba de los ingenios y Laberinto de amor” (Restori 1891, 31). Según Canavaggio (1977, 21–22), Cervantes escribió *El laberinto de amor* entre 1587–1606, aunque Rico García (2015, 128) sugiere que la fecha de composición puede aproximarse a la de *La entretenida*, es

laberinto de amor en la dramaturgia de ambas lenguas. También Sor Juana Inés de la Cruz escribió una comedia de título similar, *Amor es más laberinto*, que se excluye de este estudio porque, a diferencia de las comedias seleccionadas, sigue en parte la leyenda de Teseo y Ariadna.³ Asimismo, La Barrera (1860, 237) da cuenta de una obra teatral del portugués Francisco Manuel de Melo titulada *El laberinto de amor*, hoy perdida.

En primer lugar, conviene aludir de manera breve al origen del símbolo del laberinto de amor. Ya *Corbaccio*, de Boccaccio, escrito hacia la mitad del siglo XIV, fue traducido al español como *Laberinto de amor*, al igual que lo fue al francés (Chiari 2010, 323 nota 62).⁴ El protagonista sueña que está en el temible lugar donde acaban quienes mueren por amor. Allí el espíritu de un anciano, antes de emitir una hiriente sátira contra las mujeres, le explicará: ‘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’ (*Corbaccio*, 216–217). Más adelante, aclara el espíritu: ‘e però dianzi la chiamai “laberinto”, perché così in essa gli uomini, come in quello già faceano, senza saperne mai riuscire, s’avviluppano’ (221). El espacio donde se encuentran, por tanto, se compara con el laberinto de Creta —al que se refiere el pronombre ‘quello’—, pero en esta obra se desvincula del mito para convertirse en símbolo de la fatalidad a la que conduce el amor: los enamorados penetran en un lugar con fácil entrada y difícil salida,

decir, en torno a 1613. Morley y Bruerton (1968, 365) datan la comedia de Lope entre 1612 y 1613, y Bentley (1956, 1091) fecha la de Shirley entre 1631 y 1632.

³ Aunque en la comedia se alude también al laberinto como metáfora de la pasión amorosa (*Amor es más laberinto*, 425, vv. 2367–2368, y 442, vv. 2744–2746).

⁴ Parte del *Filocolo*, también de Boccaccio, se difundió con el título *Laberinto de amor*; ver Recio (2001).

característica fundamental de los laberintos.⁵ El protagonista consigue salir de ese ‘valle de ‘sospiri e della miseria’ cuando, gracias a los consejos del espíritu, se libera de su pasión amorosa.

La relación del laberinto con el amor se halla también en otra obra italiana del siglo XIV, el *Canzoniere* de Petrarca: así, en el primer cuarteto del soneto 224 (224), se lee: ‘S’una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desiär cortese; / s’oneste voglie in gentil foco accese, / un lungo error in cieco laberinto’. Aparece asimismo en el último terceto del soneto 211 (216).⁶ Chiari (2010, 303–357) estudia con detalle el desarrollo del símbolo en las lenguas romances desde el siglo XIV hasta el Renacimiento y detecta que el laberinto se convierte en ‘motif récurrent du leurre amoureux, non seulement pour les madrigalistes, mais aussi pour bon nombre d’artistes de l’ère des Tudors’ (2010, 339).⁷ Manero Sorolla (1990, 199–200) señala que la imagen de Petrarca alcanza a los poetas españoles del siglo XVI: Fernando de Herrera menciona el ‘amoroso i ciego laberinto’ (*Poesía castellana*, 742) y el ‘cerrado laberinto’ (661). Asimismo, Francisco de la Torre alude en la égloga VI al ‘laberinto del deseo / cuya salida por la muerte veo’ (*Poesía completa*, 264, vv. 141–142). En la “Canción de Lenio” de *La Galatea* (249), Cervantes equipara el amor al ‘cercado laberinto do se anida / una fiera crüel que se sustenta / de rendidos humanos corazones’. Aparece la imagen asimismo en *La Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega: ‘menos confuso el

⁵ Como señala el espíritu: ‘per ciò dèi separe che, quantunque l’entrare in questo luogo sia apertissimo a chi vuole ed entricisi con lascivia e con mattezza, egli non è così agevole il riuscirne, ma è faticoso e conviensi fare e con senno e con fortezza’ (216).

⁶ Cipolla (1977), que observa la presencia del laberinto en Petrarca, afirma: ‘The idea of love as a labyrinthine prison may be considered today as a worn-out cliché. Many generations of poets have complained of the inextricability of love. Boccaccio, Pulci, Ariosto, Tasso and Marino, to mention only a few, have considered it an “ingannevole labirinto”. The initiator of the tradition was, as far as I have been able to ascertain, Petrarch’ (276–277).

⁷ Chiari (2010, 303–307) ofrece ejemplos del laberinto de amor en la literatura francesa desde el siglo XIV.

ciego laberinto, / industria vil de una mujer liviana, / entró Teseo que el amante ciego / en tan confusos circulos de fuego' (522).⁸

Poca duda cabe de que Cervantes, Lope y Shirley reciben esta idea del laberinto como símbolo de la confusión, la irracionalidad y el peligro de la pasión amorosa.⁹ Pero, además, es posible que su concepción del símbolo estuviera condicionada por los laberintos ornamentales de los jardines que, a partir del Renacimiento, proliferan en Europa. En esta época el laberinto pierde el carácter sagrado que había caracterizado sus representaciones en los pavimentos de las iglesias en la Edad Media y se convierte en un lugar para el entretenimiento y el encuentro amoroso dentro de los jardines más notables. Por otra parte, mientras que los laberintos medievales son univariados, es decir, presentan un único camino que conduce de la entrada al centro, algunos laberintos renacentistas son multivariados, pues constan de senderos que a veces se dividen en varias vías, de manera que el caminante se ve obligado a elegir una de ellas, con el riesgo, claro está, de equivocarse.¹⁰

Esta breve introducción al laberinto de amor acaso permita comprender con más acierto su empleo por parte de Cervantes, Lope y Shirley. La trama de la comedia cervantina *El laberinto de amor* resulta bastante enrevesada.¹¹ 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

⁸ Algunos de estos ejemplos y otros más pueden encontrarse en la base de datos CORDE.

⁹ Sobre el laberinto de amor puede verse, además del análisis de Chiari ya mencionado, Matthews (1922, 196); Santarcangeli (1997, 283); Méndez Filesi (2009, 257 y siguientes), y Schwartz Lerner (2013, 841).

¹⁰ Según Santarcangeli (1997, 249), a partir del siglo XVI, el laberinto se convierte 'en puro juego'. Son conocidos los diseños de laberintos para jardines de *Hortorum Viridiorumque formae*, de Jan Vredeman de Vries (1583). Sobre el cambio del laberinto univariado al multivariado de los siglos XVI y XVII, puede consultarse Santarcangeli (1997, 335), además de la síntesis de Tenorio (2015). No obstante, algunos laberintos de los jardines siguen siendo univariados, como se aprecia en los dibujos de *The gardeners labyrinth*, de Thomas Hill (ver Santarcangeli [1997, 280]).

¹¹ Un primer acercamiento al símbolo en *El laberinto de amor*, de Cervantes, puede verse en Hernando Morata (en prensa).

Rosamira, la acusa de mantener una relación con otro hombre. Su padre la encierra en una torre, donde ha de permanecer hasta el torneo en el que Dagoberto se enfrentará a quien quiera defenderla de la inculpación. Por otra parte, Julia y Porcia escapan de casa disfrazadas de los pastores Camilo y Rutilio para 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. 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. Porcia, 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 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. De otro lado, Rosamira se descubre ante Dagoberto y ambos asisten al duelo disfrazados de peregrinos. Todo se resuelve cuando llega una carta de Dagoberto en la que confiesa que la acusación sobre Rosamira es falsa y que él es su enamorado. Las tres damas se descubren, Manfredo corresponde el amor de Julia y se proyectan las bodas de las tres parejas: Rosamira y Dagoberto, Julia y Manfredo, y Porcia y Anastasio.

Resulta sencillo relacionar el enredo que caracteriza la trama con el título de la comedia. La confusión en *El laberinto de amor* se debe a los amores cruzados, las relaciones de consanguinidad, las falsas acusaciones, las rupturas de la acción principal

por dos estudiantes, Tácito y Andronio, y el uso del disfraz.¹² Pero, como han observado varios estudiosos, no resulta satisfactorio limitar el valor del laberinto de amor a la confusión. Zimic (1992) cree que representa la mentira y que solo con la verdad los personajes consiguen salir de él,¹³ mientras que Anderson (1994) y Henry (2013, 37–52) explican el simbolismo a partir del mito clásico. Lejos de tales interpretaciones está Rico García (2015):

En la elección del título, Cervantes hubo de considerar su indiscutible potencialidad como reclamo, porque para la sensibilidad del espectador o del lector de la época lo laberíntico ejercía un gran poder de suscitación que estaba relacionado con un principio imperante de la estética del momento: la *admiratio*. Este título, además, orientaba sobre el contenido y el género de la comedia (123–124).¹⁴

Conviene recordar que uno de los fundamentos del laberinto es la dificultad para hallar su centro o su salida.¹⁵ La meta puede identificarse en este caso con el desenlace: los compromisos matrimoniales de las tres parejas. 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 y, en menor medida, las relaciones de consanguinidad. El amor es la fuerza que lleva a los personajes a emplear artimañas, engaños y disfraces para conseguir su propósito. Así lo define Porcia en un razonamiento dirigido a Julia:

¹² Ver Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1998, XXXVIII–XLI).

¹³ Ya había expuesto esta hipótesis en Zimic (1980).

¹⁴ Ver también García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez (2016, 66). Según Carrasco Urgoiti (1980, 83–84), tal vez Cervantes se inspiró en la cuestión décima del *Philocolo* de Boccaccio, una parte del cual, como se ha expuesto, se tradujo al español como *Laberinto de amor*.

¹⁵ Pueden verse las características del laberinto señaladas por Matthews (1922, 182–184); Santarcangeli (1997, 49–59) y Chiari (2010, 25–26).

Ya en el ciego laberinto
te metió el amor crüel,
ya no puedes salir de él
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,
que en ellas no es bien te pongas,
sino con que te dispongas
a alcanzar lo que desees,
cuéstete lo que costare (*El laberinto de amor*, 587, vv. 282–297)

Es decir, el amor es un impulso irracional que obliga a tomar los riesgos necesarios para lograr aquello que se desea.¹⁶ Este sentimiento carece de toda sensatez. Porcia le asegura a Julia: ‘Mira que amor te ha traído, / por un nunca visto enredo’ (614, vv. 1050–1051), y más adelante esta le dice a su compañera: ‘y el blando amor que nos guía / abone nuestra locura’ (624, vv. 1342–1343). 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’ (685, vv. 3075–3078).¹⁷ Ceguera,

¹⁶ Afirma también Porcia ‘que amor me ha de ayudar al bien que sigo’ (628, v. 1467), y concluye Tácito, uno de los estudiantes: ‘¡No hay camino que amor pruebe, / difícil, que no sea llano!’ (685, vv. 3065–3066).

¹⁷ En más ocasiones se alude a los desaciertos provocados por el amor (635, vv. 1655–1666; 673, vv. 2750–1751 y vv. 2760–2761).

enredo, errores: la irracionalidad del amor encuentra, por tanto, un símbolo apropiado en el laberinto.¹⁸

La prueba de los ingenios o *El laberinto de amor*, de Lope, también se basa en enredos y amores cruzados. Alejandro, Paris y el infante de Aragón son los pretendientes de Laura, duquesa de Ferrara, cuyo padre le insta a que elija a uno de ellos. Florela, dama de Mantua, que había sido abandonada por Alejandro, va a Ferrara con el falso nombre de Diana para impedir que este se case con Laura. Prendada de su inteligencia, Laura la nombra secretaria suya. Cuando la duquesa admite cierta atracción por Alejandro, Florela le dice que en realidad es un hombre, Felis, disfrazado de mujer, y la corteja para distraerla de su inclinación. Asimismo, le propone que escoja como esposo a quien supere tres pruebas: resolver un enigma, vencerla a ella en un debate y llegar al centro de un laberinto, que será construido en el jardín del palacio. En el debate, la secretaria defiende la capacidad intelectual de las mujeres y vence a los tres hombres. Después los pretendientes entran en el laberinto, cada uno con una estratagema distinta para superar el reto: el criado de Alejandro, Camacho, le había ofrecido al duque de Ferrara unas cajas que, según sus palabras, contenían una fuente, pero en realidad guardaban viandas para que él y su amo pudieran sobrevivir en el laberinto. Laura y Florela, sin embargo, advierten la mentira y vacían las cajas. El infante de Aragón lleva un hilo escondido en el jubón para señalar el camino. Paris porta una espada que se convierte en antorcha y, además, conoce la clave para llegar al centro: seguir las letras de la palabra ‘Alejandro’ situadas en las calles del laberinto. Paris alcanza el centro y solicita la mano de Laura. Para evitar el matrimonio, la dama asegura estar comprometida con el supuesto Felis, pero Alejandro, que se ha percatado

¹⁸ 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: ‘de estos laberintos / es la propria causa el ocio’ (637, vv. 1717–1718).

de que la secretaria es su antigua amada, revela su verdadera identidad. Finalmente se proyectan las bodas entre Laura y Paris, y entre Florela y Alejandro. También en este momento Camacho declara que la contradictoria realidad a la que alude el enigma se corresponde con Florela.

En esta comedia el laberinto no solo posee un valor metafórico sino que además constituye uno de los espacios dramáticos. El ámbito simbólico donde se confunde y enreda el amante es aludido por Alejandro: ‘porque, si es toda el alma laberinto / ¿cómo podrán salir cuidados della?’ (*La prueba de los ingenios*, 129, vv. 2725–2726).¹⁹ Ya observa Cattaneo (2011, 181) que este lugar ‘ofrece una imagen conforme al mundo amoroso de intranquilidades, engañosas apariencias y ambigüedades que el texto explora’. Pero más importante resulta en la obra el laberinto como espacio dramático, presentado así por Alejandro: ‘es de forma / que vence al que hizo Dédalo’ (89, vv. 1290–1291); ‘que es tan oscuro y con tan varias calles, / que si se pierde en él un caballero / morirá sin remedio de sed y hambre / andando en él hasta acabar la vida’ (90, vv. 1301–1304). La descripción más detallada se debe a Estacio; además de informar que es igual al de Creta salvo en que ‘techo le han puesto’ para que no entre la luz (117, v. 2249), le indica a su amo Paris:

de quinientos pies de largo
ha fundado el laberinto
que aunque es círculo, con esto
queda lo demás medido.
Desde la circunferencia

¹⁹ También parece evocar el laberinto cuando afirma: ‘pues que por ningún camino / hallo el que busca mi intento / en los desdenes de Laura’ (111, vv. 2092–2094).

al centro deste edificio
hay tantas calles diversas
y tantos arcos descritos
que él parece un astrolabio
y ellas coronas del limbo,
aunque no van como en él
estos círculos seguidos,
que muchas a la mitad
vuelven por el mismo sitio
dando en un lugar mil vueltas
con admirable artificio.
Québrase por tantas partes
cualquier calle, que me dijo
Lauso, oficial, que ha labrado
paredes, puertas y nichos,
que en distancia de cincuenta
pasos puede andar perdido
un hombre un mes, sin hallar
salida, entrada ni tino (117-118, vv. 2267–2290)

En el centro, prosigue Estacio, se ha labrado un palacio de madera cubierto de oro, en el que Laura esperará siete días a que llegue uno de los pretendientes.²⁰ Esta intervención funciona como decorado verbal y suple la escasa información aportada por

²⁰ Más detalle sobre el laberinto ofrece Paris al revelar el secreto para alcanzar su centro: ‘que cada calle muestra nueve entradas / y sólo por las letras se conoce / cuál es aquella que al palacio guía’ (138, vv. 3040–3042).

las acotaciones.²¹ Si bien la forma circular y los caminos que rodean al centro recuerdan a los laberintos univariados de estilo cretense, la referencia a las calles que se bifurcan manifiesta que es de tipo multivariado, es decir, igual a los que se encontraban en algunos jardines. En *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, aparece una de estas construcciones:

No se había descuidado la solícita dama, pues ayudada de sus deudos —no en la traza ni en la costa de su suerte, sino en la labor y manos de su ostentación—había, en la entrada del celebrado Cigarral, dispuesto un enramado laberinto de árboles y flores, con diferentes calles y lazos, tan imitador del de Creta, que aunque faltó el monstruoso parto de Pasife no a lo menos el ingenio de Dédalo ni la confusión de Teseo (233).²²

El laberinto de la comedia de Lope se relaciona en parte con esta moda de los jardines. Ahora bien, tales laberintos estaban formados por plantas, parterres, setos o, en fin, muros vegetales,²³ mientras que el de *La prueba de los ingenios* es una construcción cubierta, con arcos, paredes, puertas y nichos. En la comedia se enfatiza la complejidad y el asombro que produce, incluso se califica de ‘quimera’ y ‘abismo’ (118, vv. 2311–2312). Es sin duda un artificio barroco, en el que se despliegan lo escenográfico y la suntuosidad. En efecto, Santarcangeli (1997) explica cómo la estética de esta época

²¹ Ruano de la Haza (2000, 11) advierte que en *El laberinto de Creta*, también de Lope, se utiliza un lienzo pintado para representar el laberinto, y considera posible que se use otro en *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

²² También se localiza un laberinto de este tipo en *Las aventuras del bachiller Trapaza*, de Alonso de Castillo Solórzano (122). Chiari (2010, 347) informa sobre un juego de sociedad llevado a cabo en el laberinto: ‘les déformations serpentes du “bois sacré” [del *Orlando furioso*, de Ariosto] ont inspiré les lettrés de la Renaissance [...] À partir de cette étrange forêt [...] fut créé un jeu de société nommé le “Labyrinthe de l’Arioste”’. En el arte del siglo XVI se encuentran algunas representaciones del laberinto de amor, como el cuadro de Pozzoserrato, *Giardino con labirinto* (1550–1560), ubicado en Royal Hampton Court.

²³ Ver Santarcangeli (1997, 274).

influye en la idea de los laberintos; su descripción encaja perfectamente con el ejemplo de *La prueba de los ingenios*:

El recorrido se retuerce en curvas fantasiosas y es ornado de estatuas, vasos, fuentes, símbolos alegóricos del más variado tipo. En el centro [...] hallan espacio los motivos más extraños y dispares: un templete, un cenador de flores, una pequeña cúpula sobre columnas, un confidente; o bien figuras alegóricas, un geniecillo alado (286–287).

El laberinto de la comedia de Lope pretende examinar el ingenio de los candidatos de la dama, propósito que comparte con el debate y el enigma.²⁴ Los galanes se lamentan de que para conseguir a la amada Laura deban superar retos de inteligencia y no de fuerza: ‘Yo tuviera por mejor / que se hubiera remitido / a las armas, que en rigor / más caballero he nacido / que no estudiante y doctor’ (85, vv. 1106–1109) afirma el infante de Aragón.²⁵ Esta característica no es exclusiva del camino laberíntico de esta comedia, porque, como observa Tenorio (2005, 1616), a partir del siglo XVI estos trazados simbolizan también el ‘camino de tribulaciones’ que ‘solo puede vencerse con la *virtù* que debe alentar el espíritu del perfecto caballero renacentista, incapaz de dejarse dominar por la dificultad’. El laberinto en la obra, por tanto, funciona como prueba de las cualidades intelectuales de los galanes.

A diferencia de lo que ocurre en la comedia de Cervantes, en esta menudean las alusiones al mito clásico. Fothergill–Payne (2000, 62) considera que Lope escogió el laberinto cretense como proyecto de *La prueba de los ingenios* tal vez ‘to remind his audience of the darker side of the human soul’, pues el Minotauro representa la

²⁴ ‘Si por fin el príncipe de Urbino consigue dar con el palacio al final del laberinto no es solo porque, al igual que todos los demás, ha violado las reglas, sino porque ha tenido que recurrir a su inteligencia para revelar el secreto del laberinto’ (Mochón Castro 2009, 122–123).

²⁵ Parecido lamento pronuncia Paris (98, vv. 1614–1617).

encarnación de los deseos no naturales. González Ruiz (2009) asocia la ambigüedad sexual de Laura y Florela con el concepto de monstruo híbrido. En efecto, en una ocasión Paris parece comparar a Laura con el Minotauro al llamarla ‘mostro’ (98, v. 1635). Las alusiones a la leyenda pueden revelar que la imagen del laberinto estaba ligada a la hazaña de Teseo: incluso en una comedia no mitológica como esta el vínculo se hace patente a través de estas menciones. Ahora bien, es preferible no buscar la correspondencia entre los personajes de la obra teatral y la leyenda porque puede llevar a una sobreinterpretación del texto.²⁶

Otro significado presenta el laberinto de amor en *Changes or Love in a Maze*, de James Shirley (1596–1666). Este dramaturgo es el más destacado de la etapa carolina, que comienza con el ascenso de Charles I al trono en 1625 y termina en 1642 con el estallido de la guerra civil en Inglaterra.²⁷ Shirley escribió más de treinta obras, de entre las que caben mencionarse *Love’s Cruelty* (1631), *Hyde Park* (1632) y *The Cardinal* (1641). A pesar de la popularidad que tuvo en su época, hoy no resulta demasiado conocido; tal vez, como opina Zimmer (1980, xi), ‘James Shirley’s literary reputation was severely damaged and a long, obscuring shadow cast over his poetic abilities by the scornful use of his name by Dryden in his scathing satire on poetasters, *Mac Flecknoe*,

²⁶ En el mito se basa otra comedia de Lope, *El laberinto de Creta*. Por su parte, Molina (2007, 43) cree que Lope parece aludir oblicuamente con el laberinto a la misoginia del texto boccacciano —divulgado como *Laberinto de amor*—, con la que dialogan los argumentos a favor de la capacidad intelectual de la mujer desarrollados en el debate.

²⁷ Pueden verse las introducciones al teatro inglés de la época carolina de Bulman (1990) y Sanders (1999).

in 1682'.²⁸ Uno de los subgéneros cultivados por este dramaturgo es la llamada 'comedy of manners', del cual constituye un ejemplo *Changes or Love in a Maze*.²⁹

La obra se ambienta en Londres y presenta los vaivenes amorosos de varias parejas: Gerard ama por igual a las hermanas Chrysolina y Aurelia, hijas de los señores Goldsworth, y es incapaz de decidirse por una de ellas.³⁰ A su vez, las dos jóvenes están enamoradas de él. Su madre desea que alguna se case con Gervase Simple, un personaje ridículo que presume de su título de caballero. Otro candidato a contraer matrimonio con ellas es el también risible poeta Caperwit. Por otra parte, un amigo de la familia, el señor Woodhamore, pretende que su sobrina Eugenia se case con su admirador, Yongrave, si bien ella sigue prendada de su antiguo enamorado, Thornay. Este es amigo de Gerard, quien le pide que elija a una de las dos hermanas, de manera que él se quedará con la otra y pondrá así fin a su duda amorosa. Thornay se decanta por Chrysolina y Gerard por Aurelia, lo que lastima los sentimientos de la hermana.

Yongrave ama con tanto fervor a Eugenia que está dispuesto a actuar como intermediario entre ella y Thornay, quien no puede volver con la joven porque ahora galantea a Chrysolina. Esta, por el despecho que le produce el rechazo de Gerard, simula que quiere a Thornay, pero cesa cuando Yongrave lo acusa de tener una antigua amada. Al enterarse de que este hombre quiere casarse con su antigua compañera, Thornay vuelve a estar interesado en ella, y el piadoso Yongrave renuncia a la mujer que quiere para que pueda casarse con el arrepentido amante. Las dos hermanas, por su

²⁸ Para una breve síntesis de la vida y obra de Shirley, puede verse la presentación de Dyce (1966). Bentley (1956, 1064–1170) muestra una biografía del dramaturgo, así como bibliografía primaria y secundaria de cada obra, que actualiza Zimmer (1980). La monografía de Nason (1915), a pesar de tener ya más de un siglo, resulta muy completa.

²⁹ Según Nason (1915, 226), se trata de una comedia 'of London life and manners'. Además, la obra 'concludes with a masque that sorts out the play's quartet of changeable lovers' (Clark 1992, 131).

³⁰ Se sigue la edición de Gifford y Dyce, de 1833, reimpresa en 1966. Indica Bentley (1956, 1091) que existe una edición 'from the quarto of 1632 with introduction and notes by Henrietta Louise Herod. Unpublished University of Chicago Thesis, 1942'. No se ha podido consultar.

parte, discuten por el amor de Gerard, si bien luego Chrysolina se declara a Yongrave, a quien admira por su devoción hacia Eugenia. El señor Woodhamore, ajeno a las intenciones de los jóvenes, le da la mano de su sobrina Eugenia a Yongrave, con quien quería casarla desde un principio. Sin que se entere su tío, Eugenia se compadece de Chrysolina y renuncia a la palabra de matrimonio para que esta pueda casarse con Yongrave. El enredo se encamina hacia el feliz desenlace: Thornay le confiesa a Chrysolina que él es el culpable de que Gerard prefiriera a su hermana. En consecuencia, Aurelia le pide perdón a Gerard, a quien había desdeñado por su capacidad para cambiar de enamorada. Al final, los señores Goldsworth y el tío Woodhamore asisten a una fiesta de máscaras en casa de Caperwit en la cual se descubren las parejas que van a contraer matrimonio: Chrysolina y Yongrave, Aurelia y Gerard, y Eugenia y Thornay. Gervase Simple averigua en este momento que su prometida, Lady Bird, es en realidad el paje de Caperwit disfrazado de mujer.

El laberinto de amor tiene en esta obra valor metafórico, al igual que en la comedia de Cervantes y, en menor medida, en la de Lope de Vega. Varios jóvenes oponen su deseo para elegir cónyuge a la intención de los dos padres o del tío³¹ —en el teatro español de la misma época, por el contrario, generalmente quien impone su voluntad sobre la hija a la hora de escoger marido es el padre—. Aquí también el laberinto es símbolo de la irracionalidad amorosa; incluso en ocasiones los personajes sienten que bordean la locura.³² El dramaturgo otorga este significado al laberinto también en su obra *Hyde Park*, en la que Carol exclama: ‘Oh, love, into what foolish

³¹ Observa Clark (1992, 132): ‘all the characters manage to meander onto suitable partners, duplicitously fooling each other sometimes, themselves somewhat, and their parents often’. A pesar de las exigencias familiares, los jóvenes defienden su capacidad para elegir: Aurelia le pide a su madre: ‘But I hope, mother, you will give me leave / To love before I marry’ (*Changes or Love in a Maze*, 285), y Thornay le indica a Chrysolina: ‘Then let discretion guide you first to freedom’ (304).

³² Gerard y Thornay llegan a plantearse cuál de los dos está más loco; dice Gerard: ‘I think I am madder o’the two, / And have as much reason, if there be reason / Able to make one mad’ (332).

labyrinths / Dost thou lead us!' (470). Ahora bien, aun cuando existe similitud con el empleo del símbolo en las otras comedias, en *Changes or Love in a Maze* se explota una característica distinta del mismo: la dificultad a la hora de elegir entre las disyuntivas amorosas, equivalente a la de quien recorre un laberinto multicursal y debe decidirse entre diferentes vías.³³ Además, si en este tipo de laberintos se producen variaciones de dirección, los personajes de *Love in a Maze* también cambian de opinión y pareja en no pocas ocasiones, incitados bien por la voluntad de sus ascendientes o de sus amigos, por los celos o el verdadero amor.

La importancia de los cambios se señala en el título y varias veces en el texto: por ejemplo, Gerard se refiere así a la elección de Chrysolina por Thornay: 'she will boast her change' (319). Yongrave está al principio enamorado de Eugenia, pero acepta el matrimonio con Chrysolina al final; en realidad, es Eugenia quien le indica el camino que debe seguir cuando le dice: 'Love her [Chrysolina]' (349). Por su parte, primero Chrysolina quiere a Gerard y le asegura a Thornay que, por mucho que la requiebre, nunca cambiará: 'know he is, / Next heaven, the only object of my heart, / Nor can it know a change' (304). Sin embargo, más tarde finge amar a Thornay para desquitarse de Gerard, que la ha rechazado y luego se rinde al virtuoso Yongrave. Aurelia, como su hermana, ama a Gerard, a quien después rehúsa, aunque al final se compromete con él.³⁴

Gerard es el personaje más atormentado por las dudas, pues al principio no sabe por cuál de las dos hermanas decantarse: su vacilación recuerda a la de quien debe decidirse entre dos caminos: 'Which of these two, / Instruct me, Love; that? t'other?

³³ En inglés, *maze* designa por lo general a los laberintos multicursales de los jardines, mientras que *labyrinth* se refiere a los unicursales.

³⁴ Incluso en una ocasión simula corresponder a Simple para agradar a su madre y, en aparte, le confiesa al caballero: 'Look you, sir, / These turns you put me to; do not believe / I bear one thought more of good-will for this; / [...] I carry it sweet and pleasing to my mother, / Who is so zealous in your cause' (311). Se observa de nuevo la referencia al cambio de intención, expresado con la palabra 'turn'.

both? what fate / Hovers about my choice?' (296). Su confusión se pone otra vez de manifiesto cuando se enfada con su amigo Thornay, a pesar de que este solo ha hecho lo que él le había pedido, escoger a una de las hermanas. Thornay, también indeciso al principio, corteja a Chrysolina pero vuelve con su antigua amada, Eugenia; como reconoce ante Yongrave: '(Chang'd into honesty) I will rather die / Than live without her' (338). También Eugenia aparenta corresponder a Yongrave, como desea su tío, aunque luego consigue emparejarse con su antiguo amado.

Por otra parte, los personajes admiten en varias ocasiones que están perplejos y confusos ante sus sentimientos y los cambios de intención de los demás. Así, cuando Gerard le pide a su amigo Thornay que hable con las dos hermanas, afirma: 'Yes, thou shalt go with me, / And speak to them, and be amazed, as I am, / To know there are such creatures' (299). Chiari (2010, 435) precisa que el significado de la palabra 'amazed' deriva de 'maze' y expresa el estado mental 'd'une personne dont la vie est entravée par une situation pénible ou particulièrement délicate. Le labyrinthe provoque la stupéfaction, la désorientation, et même la consternation de celui qui doit suivre des voies obliques pour garder l'espoir de trouver une issue favorable'. Los personajes de la comedia de Shirley están confusos por sus propias dudas ante las posibilidades que se les ofrecen o ante las inesperadas decisiones de los demás. El laberinto, por tanto, representa asimismo la turbación de los galanes y las damas, no despejada hasta el final de la obra.³⁵

En suma, las tres comedias comparten algunos de los significados del laberinto amoroso, los cuales a su vez proceden de la tradición literaria: en todos los casos esta

³⁵ También Gerard muestra su desorientación al no poder elegir a una de las hermanas: 'Was ever lover so perplex'd?' (297) y, más adelante, se sorprende ante el cambio de ánimo de Aurelia: 'What on the sudden can beget this change?' (325); también Eugenia expresa su estupefacción cuando Thornay por fin le corresponde: 'Can he repent his cruelty, and love?' (346)

imagen simboliza las dificultades y la incertidumbre que padecen los amantes. Además, en cada una de estas obras el laberinto tiene un valor propio. En la comedia de Cervantes manifiesta sobre todo la irracionalidad de la pasión amorosa, los ‘disparates’ y ‘hazañas’ que se llevan a cabo para conseguir a la persona deseada. *La prueba de los ingenios*, de Lope, presenta un laberinto como parte del espacio dramático y lo describe como un artificio asombroso, típicamente barroco. Constituye aquí una prueba de ingenio, una de las funciones otorgadas al laberinto desde el Renacimiento. En *Changes or Love in a Maze*, de Shirley, se explota otra característica del símbolo: la necesidad de elegir entre varias opciones, y los cambios de dirección y de sentido hasta llegar al centro o a la salida.

Por otro lado, desde *Corbaccio*, de Boccaccio, el laberinto de amor poseía una connotación negativa, pues constituía un aviso sobre los peligros que entrañaba dejarse llevar por este sentimiento. Salir del laberinto consistía en liberarse de la pasión amorosa mediante la virtud, lo que consigue, por ejemplo, el protagonista de la obra boccacciana. Sin embargo, en estas tres comedias, la meta no es la renuncia al amor, sino la consecución del compromiso matrimonial con la persona querida. Se trata de un cambio importante que puede deberse a dos razones. Como se ha visto, desde el siglo XVI se extiende un nuevo tipo de laberinto, ubicado en los jardines y dedicado al ocio y al juego. Estos espacios no entrañan ningún peligro: están lejos del temible valle de sufrimiento al que llega el enamorado del *Corbaccio*. Quien penetra en ellos sabe de antemano que conseguirá hallar la salida o el centro, y todas las dudas y complicaciones no serán más que parte del pasatiempo. Tal noción del laberinto se ajustaba bien a las convenciones de algunos subgéneros teatrales del siglo XVII, pues el final feliz formaba parte del horizonte de expectativas: se conocía desde el primer momento que los

enamorados lograrían unirse después de haber superado los obstáculos que constituían la trama. Así puede explicarse que el símbolo del laberinto de amor fuera empleado por varios dramaturgos de esta época: Cervantes, Lope y Shirley, pero también, como se indicó al principio, Sor Juana Inés de la Cruz y Francisco Manuel de Melo.

El laberinto de amor es un ejemplo de transmisión de un símbolo entre las literaturas romances. Su origen se encuentra muy probablemente en la lengua italiana, pero llega pronto a autores de otros países y se adapta a las características de cada periodo y género literario. Shirley emplea esta imagen de forma más parecida a Cervantes que a Lope, pues el laberinto en ambas comedias tiene un valor solo metafórico. En las dos obras coinciden varios aspectos: los jóvenes defienden su libertad para elegir cónyuge a pesar de la imposición de sus ascendientes; han de superar dificultades de todo tipo gracias a su ingenio, y el desenlace consiste en las bodas proyectadas entre los enamorados, que ponen orden al caos anterior. El presente trabajo es un primer avance para explorar con más detalle las similitudes entre el teatro de ambas lenguas, lo que permitiría conocer mejor las relaciones y dependencias entre algunas imágenes, temas y argumentos que casi nunca permanecen circunscritos a un único ámbito geográfico.

Agradecimientos

Quiero agradecer la generosa ayuda ofrecida por el profesor Jonathan Thacker en la elaboración de este artículo durante mi estancia postdoctoral en la Universidad de Oxford.

Nota sobre la autora

La autora de este artículo es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela y pertenece al Grupo de Investigación Calderón, dirigido por Santiago Fernández Mosquera en dicha universidad. Ha publicado la edición crítica de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca. Su línea de investigación principal es el teatro español del Siglo de Oro. Ha recibido el Premio nacional fin de carrera del Ministerio de Educación y el premio extraordinario de doctorado. Actualmente es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C), año 2014, modalidad A, gracias a la cual realiza una estancia de investigación en la Università degli Studi Roma Tre.

Diríjase la correspondencia a

Departamento de Literatura española, Teoría de la literatura y Lingüística general
Facultad de Filología
Avenida Castelao S/N (Campus Norte)
15782 Santiago de Compostela (España)

Email

isabel_hernando86@hotmail.com

Bibliografía

Anderson, E. M. 1994. "Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes's *El laberinto de amor*". *Bulletin of the Comediantes* 46 (2): 165–185.

- Bentley, G. E. 1956. Vol. 5 de *The Jacobean and Caroline Stage*. Oxford: Clarendon Press.
- Boccaccio, G. 1998. *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, editado por F. Ermani. Milano: Garzanti.
- Bulman, J. 1990. “Caroline Drama”. En *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, editado por A. R. Braunmuller y M. Hattaway, 353–379. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canavaggio, J. 1977. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carrasco Urgoiti, M.^a S. 1980. “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”. *Hispanic Review* 48 (1): 77–90.
- Castillo Solórzano, A. de. 1986. *Las aventuras del bachiller Trapaza*, editado por J. Joset. Madrid: Cátedra.
- Cattaneo, M. 2011. “El cambio de identidad en el juego teatral de Lope”. En *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, editado por M.^a L. Lobato López, 175–187. Madrid: Visor.
- Cervantes Saavedra, M. de. 2014. *La Galatea*, editado por J. Montero, F. J. Escobar y F. Gherardi. Madrid: Real Academia Española, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.
- Cervantes Saavedra, M. de. 2015. *El laberinto de amor*, editado por J. M. Rico García. Vol. 1 de M. de Cervantes Saavedra. *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, 575–685. Madrid: Espasa, Círculo de Lectores y Real Academia Española.

- Chiari, S. 2010. *L' image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*. Paris: Honoré Champion.
- Cipolla, G. 1977. "Labyrinthine Imagery in Petrarch". *Italica* 54: 263– 289.
- Clark, I. 1992. "Shirley's Social Comedy of Adaptation to Degree". En *Professional Playwrights: Massinger, Ford, Shirley and Brome*. Lexington: University of Kentucky Press.
- CORDE (Corpus Diacrónico del Español; 1 de junio de 2016)
<http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- Cruz, J. I. de la. 2010. *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, editado por C. C. García Valdés. Madrid: Cátedra.
- Dyce, A. 1833. "Some account of Shirley and his writings". Vol. 1 de *The dramatic works and poems of James Shirley, now first collected*, editado por W. Gifford y A. Dyce, i–lxvi. London: J. Murray. Reimpresión: 1966. New York.
- Fothergill–Payne, L. 2000. "Labyrinthine Questions: Gender Ambivalence and Its Mythological Antecedents in Lope's *El laberinto de Creta* and *La prueba de los ingenios*". En *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, editado por A. Stoll y D. L. Smith, 61–85. Lewisburg (PA): Bucknell University Press y Associated University Press.
- García Aguilar, I., L. Gómez Canseco y A. J. Sáez. 2016. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor Libros.
- González Ruiz, J. 2009. "Monstruos ambiguos: Homoerotismo en *La prueba de los ingenios* (1617)". En *Amistades peligrosas: El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*. New York: Peter Lang.

- Güntert, G. 2012. “El espejo, el laberinto y «la gran máquina del mundo»: Tasso, Herrera, Marino, Góngora, Lope y Calderón”. En *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, editado por I. López Guil, G. M.^a Schneider y C. Albizu Ayegui, 381–413. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Henry, M. 2013. “Expressive Selves in *El laberinto de amor*”. En *The signifying self: Cervantine drama as counter-perspective aesthetic*. London: Modern Humanities Research Association.
- Hernando Morata, I. “*El laberinto de amor*, de Cervantes: posibilidades dramáticas de un símbolo”. En prensa en una monografía editada por El Colegio de México.
- Herrera, F. de. 1985. *Poesía castellana original completa*, editado por C. Cuevas García. Madrid: Cátedra.
- Hocke, G. R. 1961. *El mundo como laberinto. I: El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Traducido por J. Rey Aneiros. Madrid: Guadarrama.
- Hocke, G. R. 1965. *Il Manierismo nella Letteratura: Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica: Contributo a una storia comparata della letteratura europea*. Traducido por R. Zanasi. Milano: Il Saggiatore.
- La Barrera y Leirado, C. A. de. 1860. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Lobato López, M.^a L. 2011. “Ciego laberinto que humana memoria siente: medio natural y estado de conciencia en el teatro español barroco”. En *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations: XVe–XVIIe siècles*, coordinado por N. Peyrebonne y P. Renoux, 121–138. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

- Manero Sorolla, M.^a P. 1990. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Matthews, W. H. 1922. *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments*. London: Longmans and Green.
- Méndez Filesi, M. 2009. *El laberinto: historia y mito*. Barcelona: Alba.
- Mochón Castro, M. 2009. “El enigma de la inteligencia femenina en *La prueba de los ingenios lopesca*”. *Signos Literarios* 10: 107–125.
- Molina, J. 2007. “Prólogo”. En F. L. de Vega y Carpio, *La prueba de los ingenios*, editado por Julián Molina. Vol. 1 de *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coordinado por M. Presotto, 41–54. Lleida: Milenio.
- Molina, T. de. 1996. *Cigarrales de Toledo*, editado por L. Vázquez Fernández. Madrid: Castalia.
- Morley, S. G., y C. Bruerton. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Nason, A. H. 1915. *James Shirley, dramatist: a biographical and critical study*. New York: Russell and Russell.
- Petrarca, F. (1979) 2013. *Canzoniere*, editado por U. Dotti, introducción de U. Foscolo y notas de G. Leopardi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli.
- Recio, R. 2001. “Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada *Laberinto de amor*”. *Cuadernos de filología italiana* Extra 8: 275–294.
- Restori, A. 1891. *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio: CC.* V. 28032 della Palatina Parmense*. Livorno: Tipografia Francesco Vigo.

- Rico García, J. M. 2015. “*El laberinto de amor*”. Vol. complementario de M. de Cervantes Saavedra. *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, 123–135. Madrid: Espasa, Círculo de Lectores y Real Academia Española.
- Ruano de la Haza, J. M.^a. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sanders, J. 1999. *Caroline drama: the plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*. Plymouth: Northcote House.
- Santarcangeli, P. 1997. *El libro de los laberintos*. Traducido por C. Palma y prologado por U. Eco. Madrid: Siruela.
- Schwartz Lerner, L. 2013. “De laberintos: mito y metáfora en textos barrocos. Notas para la historia de su itinerario”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* 90 (4–5): 833–844.
- Sevilla Arroyo, F., y A. Rey Hazas. 1998. “Introducción”. En M. de Cervantes Saavedra. *La gran sultana. El laberinto de amor*, editado por F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, I–LIII. Madrid: Alianza.
- Shirley, J. 1833. *Changes, or Love in a Maze*. Vol. 2 de *Dramatic Works and Poems*, editado por W. Gifford y A. J. Dyce, 269–364. London: Russell and Russell. Reimpresión: 1966. New York.
- Shirley, J. 1833. *Hyde Park*. Vol. 2 de *Dramatic Works and Poems*, editado por W. Gifford y A. J. Dyce, 457–541. London: Russell and Russell. Reimpresión: 1966. New York.
- Swansey, B. 2007. “From Allegory to Mockery: Baroque Theatrical Representations of the Labyrinth”. En *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, editado por I. Torres, 128–138. London: Tamesis.

- Tenorio, O. 2005. “El laberinto en el Siglo de Oro”. Vol. 2 de *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, coordinado por C. Mata y M. Zugasti, 1613–1626. Pamplona: EUNSA.
- Torre, F. de la. 1984. *Poesía completa*, editado por M.^a L. Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. F. de. 2003. *La Jerusalén conquistada*. Vol. 3 de L. F. de Vega Carpio. *Obras completas*, editado por A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.
- Vega Carpio, L. F. de. 2007. *La prueba de los ingenios*, editado por J. Molina. Vol. 1 de *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coordinado por M. Presotto, 40–148. Lleida: Milenio.
- Zimic, S. 1980. “El laberinto y el lucero redentor: Estudio de *El laberinto de amor*, de Cervantes”. *Acta Neophilologica* 13: 31–48.
- Zimic, S. 1992. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.
- Zimmer, R. K. 1980. *James Shirley: A reference guide*. Boston: G.K. Hall.