@poema de Tisbe y Píramo@: *poema de Tisbe y Príamo*: se refiere a la *Fábula de Píramo y Tisbe* que escribió Juan de Vera y Figueroa, conde de la Roca. La destinataria del poema sería Tisbe, que podría identificarse con una mujer real que habitaba a orillas del Betis, a quien también el Conde dedicó la obra (Cossío 1952:394; Fernández-Daza 1994:120-121). En 1618 Lope le dedicó *Los esclavos libres* a Juan de Vera y elogió generosamente la fábula del Conde: «La *Fábula de Píramo y de Tisbe* me envió con una carta el Excelentísimo señor Duque de Sessa, escrita del ingenio de V. M., con tan elegantes versos y figuras poéticas que cuando no hubiera conocido por otras a hermosura, variedad y fertilidad de su entendimiento por esta sola la estimara». Para la relación entre Lope y Juan de Vera véase Fernández-Daza [1994].

@poeta:Ovidio narró en el libro IV de sus *Metamorfosis* la historia de Píramo y Tisbe (vv. 55-166).

@Montemayor: *Montemayor*: Lope está recordando, muy probablemente de memoria, los versos con los que Jorge de Montemayor presentaba a los dos enamorados en su *Historia trágica de Píramo y Tisbe*: «En Babilonia nacieron / un mozo y una doncella, / y amor con él y con ella, / pues la fe que se tuvieron / jamás pudieron perdella; / los cuales quiso dotar / de tantas gracias natura, / disposición y hermosura, / que no les dejó lugar / do cupiese la ventura» (ed. J. Montero y E. Rhodes, 2012, vv. 31-40). La admiración que Lope sentía por Montemayor hizo que el poeta y su obra aparecieran citados en *La* *Dorotea*, en *El remedio en la desdicha* y en *La* *Serrana de Tormes*. Asimismo, en el *Laurel de Apolo* define *La Diana* como ennoblecedora de la lengua castellana.

@embajador y Mercurio@: *embajador y Mercurio:* a Lope no le ha faltado quien venerase y reverenciase sus obras ante la destinataria. Se está refiriendo a Juan de Vera y Figueroa, quien a su vez, acababa de publicar su obra *El embajador* (1620). En el mismo sentido se nombra al dios Mercurio, embajador de los dioses y encargado de transmitir el mensaje de Júpiter a los mortales.

@Teórides: *Teórides*: meretriz de la que se enamoró Sófocles. Es posible que Lope consultara la *Plaza universal de todas las ciencias* (Madrid, 1615), donde Suárez de Figueroa menciona la pasión que sentía el dramaturgo por Teórides: «Sófocles, ardiendo por Teórides, ruega a la diosa Venus, con sollozos y suspiros, facilite su amor diciendo: Oh, nodriza de los jóvenes, escúchame: dame a Teórides» (ed. M. Jalón, p. 773).

@Salauca: *Salauca*: cortesana a la que alabó sobremanera Aristófanes, y que también aparece mencionada en el mismo episodio de la *Plaza universal*: «¿No celebró Aristófanes el nombre de Salauca; Anaxandro el de Lagisca; Gorgias el de Eufrosia; Antístenes el de Sinope y Apua?» (ed. M. Jalón, p. 775). Con estas comparaciones, y alejándose del objetivo de Suárez de Figueroa, Lope pretende elogiar a la destinataria, destacando su belleza e inteligencia, presentándola como una dama culta capaz de embelesar a grandes poetas.

@Sófocles: *Sófocles y Aristófanes: Sófocles y Aristófanes*: la mención a los dramaturgos clásicos es una referencia al teatro griego, que entronca con el mito del Laberinto y con el título genérico que le otorga a la obra: ‘tragicomedia’. Aristófanes era uno de los grandes representantes de la comedia griega y Sófocles de la tragedia.

@desigual presente@: *desigual presente:* característica de la obra, que presenta elementos trágicos y cómicos.

@fábula: *fábula*: se refiere a la *Fábula de Píramo y Tisbe* antes mencionada.

7: 7  *Niso*: rey de Megara, hermano de Egeo y padre de Cila. En la comedia de Lope no se menciona la ciudad de Megara sino que la acción tiene lugar en Atenas. Así se simplifica la trama y se unen en un único espacio la historia de Cila y la de Teseo (Sánchez Aguilar 2010:105).

8: 8 *Androgeo*: hijo de Minos y Pasífae, que destacaba por sus cualidades como atleta y que murió al enfrentarse con el toro de Maratón, después de que Egeo, rey de Atenas, celoso de las victorias que conseguía Androgeo en las competiciones atléticas, lo retara para matar al animal. Minos considera que la victoria que acaba de conseguir ante Niso, el hermano de Egeo, es la venganza por la muerte de su hijo.

14: 14 *su* *hija*: enmendamos la lectura errónea de *A* (*tu hija*) que *Men* no consigue subsanar satisfactoriamente (*tu hijo*). En el pasaje, Minos se está dirigiendo a Feniso. Según la traducción de las *Metamorfosis* que hizo Jorge de Bustamante a mediados del siglo XVI, que es en la que se basa Lope, es Escila, hija de Niso, quien mata a su padre para ofrecerle la ciudad a Minos. Véase la nota 29.

18: 18 *habemos*: forma arcaica por ‘hemos’, igual que en los versos 41 y 1557.

19: 19 *tres vueltas el sol*: a diferencia de las fuentes clásicas, Lope modificó la duración del asedio y lo prolongó a lo largo de tres años, tal y como también se indica en el verso 247: «tres años ha». Tanto *Las Metamorfosis* de Ovidio como la traducción de Bustamante especificaban que el cerco a la ciudad de Megara duró seis meses («Sexta resurgebant orientis cornua lunae», VIII, v. 11; «Seis meses habían pasado», fol. 119). Este cambio puede ser una alusión al asedio cristiano a la ciudad de Ptolemaida durante la Tercera Cruzada, conquistada por el sultán de Egipto Saladino I en 1187. Lope se encargó de narrar este episodio en *su Jerusalén Conquistada*, destacando el tiempo que duró el asedio por medio de la tautología: «[…] tanto, que a las murallas enemigas / tres veces vieron flores las campañas, / tres veces vio la tierra las espigas, / y el trillo quebrantó las espigas, / tres veces reposó de sus fatigas / el labrador, y vieron las montañas / de nieve coronadas sus cabezas / con cintas de cristal rotas a piezas. / Tres veces engendró granizo el Austro / el céfiro claveles y alhelíes, / quiso exceder la mar su antiguo claustro / y durmieron las naves alfonsíes» (ed. Entrambasaguas, XII, p. 52-53). Esta referencia podría interpretarse como un intento de cristianización del mito pagano por parte de Lope.

20: 20 *Aries a los Peces:* zona de la esfera celeste que recorre el sol en un año, desde el fin de la primavera (Aries) hasta el principio del invierno (Pez, o sea Piscis). Lope utiliza expresiones similares en *Los embustes de Celauro* («Diez vueltas dio vuelta Febo / o discurrieron diez soles / del Aries al Pez, y fueron / las lunas diez veces doce», ed. M. Presotto, vv. 2302-2304) y en *El ejemplo de casados y prueba de la paciencia* («Ya cinco veces, Danteo, / el sol del Aries al Pez / vio el cielo, y ningún jüez / vio mudanza en mi deseo», ed. Déodat-Kessedjian y Garnier, vv. 2473-2476). Para la relación de Lope con los libros de cosmografía véase Blecua [1997]. Propalladia de Torres Naharro, tomo III, lengua sayaguesa. a olvido...en las esquinas, publicidad

24: 23-24 *vellocino de oro…* *escamas de plata*: alusión metafórica al primero y al último de los signos zodiacales, Aries (‘vellocino de oro’) y Piscis (‘escamas de plata’). En los mismos términos aparecen aludidos en la *Jerusalén conquistada*: «El que primero vio el laurel tres veces / resplandeció en el frigio vellocino, / y en las frías escamas de los peces / hizo su ardiente universal camino» (ed. J. Entrambasaguas, XII, p. 53) y en *La Filomena*: «Bañó templado el sol las armas bellas / del frigio vellocino en su tesoro / un lustro alegre, y viose en sus estrellas / el pez de plata cinco veces oro» (ed. J. M. Blecua, vv. 273-276).

29: 29 *Mató*: en la narración de Ovidio (VIII, vv. 83-87), Escila mata a su padre cortándole un mechón de pelo púrpura para entregárselo a Minos («fatali nata parentem / crinem suum spoliat», VIII, 86-87). Bustamante modificó ligeramente el episodio, eliminando la referencia al mechón de pelo («vino la noche cuando fueron en casa todos adormidos, la atrevida y loca enamorada entró en la cámara de su padre, muy callando, y cortole la cabeza» fol. 120) y Lope siguió esta narración (Sánchez Aguilar 2010:196). Es curioso observar cómo el grabado de Virgil Solis que acompaña esta narración representa a Escila entregando el mechón de cabello de su padre a Minos.

49: 49*Per* *Feniso*: error en *A* (*Fin*) que es acertadamente enmendado por *Men*.

65: 65 *Némesis*: según la mitología griega, Némesis era la diosa de la venganza y quien impartía justicia y castigo.

68: 68 *loca y enamorada*: adjetivos que remiten a la descripción que había hecho Bustamante de Escila («loca enamorada», fol. 120).

71: 71*Per* *Feniso*: véase la nota 49*Per*.

80: 80 *imposibles*: se refiere a los muros de Atenas, que otrora inexpugnables, ahora se rinden a los pies de Minos.

93: 93 *hallaba*: la enmienda de *Men* no es aceptable ya que el sujeto del verbo es ‘el sol’.

108: 97-108 *hasta que* *yo... ligereza*: la detallada descripción de Minos es una écfrasis del grabado de Virgil Solis que acompaña la edición de Bustamante, donde el rey de Creta aparece representado con una gola. Destacan también la esquinela y la celada con plumas en la cabeza del caballo, que aparece representado levantando las patas delanteras como símbolo de gallardía (Boadas 2016:443-444). La descripción de Bustamante no ofrecía tantos detalles: «conocía al rey Minos, de quien era muy enamorada, viendo como parecía tan lindamente armado y como peleaba más osada y reciamente que los otros. Cuando Minos se quitaba el yelmo y descubría el colorado gesto que con el trabajo y sudor más hermoso y agraciado parecía» (fol. 119).

102: 102 *quinta esfera*: en la concepción ptolemaica del universo, la quinta esfera era la de Marte.

103: 103 *gola*: ‘arma defensiva que se pone sobre el peto, para cubrir y defender la garganta’ (*Autoridades*).

104: 104 *esquinela*: ‘arma defensiva de la caña de la pierna’ (*Autoridades*).

105: 105 *celada*: parte de la armadura que cubre la cabeza.

107: 107 *tornasoles*: «cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas muy tersas» (*Autoridades*). En *Los amantes sin amor* aparece una alusión metafórica al tornasol: «Volviome esta ninfa loco, /que amor comienza por poco / y suele acabar por mucho. / Era un puro tornasol: / su gusto de mil colores, / un hebrero en los amores, / que suele llover con sol» (ed. G. Pontón, vv. 2482-2488); y también en *La villana de Getafe*: «Mis enamorados ojos / estos tornasoles hacen, / que con frenesí de amor / sueña el alma disparates» (ed. A. Cortijo y E. Treviño, vv. 2959-2962).

122: 122 *potencias*: facultades.

136: 136 *ellas*: las velas.

139: 139 *corté el cuello*: véase la nota 29.

144: 144 *marfil se peina*: metonimia, referencia al material del peine. El tema de la dama peinándose al sol es un tópico de la época, al que varios poetas dedicaron versos. El mismo Lope escribió el soneto *Celso al peine de Clavelia* (*La Arcadia*, 1598) y *A un peine que no sabía el poeta si era de boj u de marfil* (*Rimas de Tomé de Burguillos*, 1634).

152: 150-152 *libias selvas… fieras*: estos versos aluden a la crueldad y al repudio de Minos. Es probable que se inspiren en los reproches de la Escila de las *Metamorfosis* de Ovidio (VIII, 119-121): «Hac quoque si prohibes et nos, ingrate, relinquis, / non genetrix Europa tibi est, sed inhospita Syrtis, / Armeniae tigres Austroque agitata Charybdis». Son unos versos parecidos a los que menciona Dido en *La Eneida* (IV, 365-367) y Lope utilizó unas expresiones parecidas en *La ingratitud vengada* («¿Eres tigre hircano acaso? / ¿Diote leche alguna osa? / ¿Diéronte el alma furiosa / las entrañas del Caucaso?», ed. S. Boadas, vv. 2196-2199) y en *Adonis y Venus* («¿En qué montañas ásperas naciste? / ¿Qué tigre te dio leche? ¿Qué leona? / ¿Qué Caucaso engendró tu basilisco? / ¿En qué desierta inhabitable zona? / ¿En qué Libia aprendiste / esta crüel dureza?», ed. M. Blanco, vv. 2072-2077). *Tesalia*: región de la Grecia antigua asociada frecuentemente con la magia y la hechicería. Sin embargo, en este pasaje Lope parece aludirlo como lugar agreste e indómito, tal y como lo hizo en *Si no vieran las mujeres*: «¿En qué Scitia? ¿en que Etiopia / naciste? ¿Qué monte fiero / de Tesalia fue tu padre? / ¿Qué tigre te dio su pecho?» (TESO, f. 274v).

180: 180 *mujer*: ‘esposa’.

188: 185-188 Es posible que esta referencia eluda al episodio bíblico protagonizado por Jonás, que después de desoír las órdenes de Yahvéh, se embarcó en un navío. Durante las primeras jornadas de navegación les alcanzó una terrible tormenta. Dado que nada conseguía calmar la furia del mar, los marineros decidieron descubrir quien tenía la culpa de la situación y la suerte señaló a Jonás, quien confesó su infidelidad. Para atenuar la tormenta, pidió ser arrojado al mar, y cuando se cumplió su voluntad, amainaron los vientos huracanados.

206: 205-206 *cueva oscura los vientos*: se refiere a la cueva de la isla Eolia donde el rey Eolo guardaba los vientos para soltarlos a su antojo, tal y como Virgilio describe en la Eneida (I, 52-54): «Hic vasto rex Aeolus antro / luctantis ventos tempestasque sonoras / imperio premit ac vinclis et carcere frenat».

209: 209 *Veyas*: enmendamos la lectura de *A Men* (*vayas*). Optamos por emplear la forma arcaica de *veas*, que además de otorgar pleno sentido al pasaje, supone un juego de palabras con el adjetivo del final del verso (*veyas-bellas*). El CORDE documenta el término en varios escritos de mediados del siglo XVI. En este pasaje, Minos se refiere a sus hijas Ariadna y Fedra.

220: 216-220 *Y si ausencia... por mujer*: premonición de Cila, ya que durante la ausencia de Minos Pasífae comete adulterio y deshonra al rey de Creta.

223: 223 s*e afrenten*: ‘se infamen’.

248: 247-248 *Tres años*: véase la nota 19.

262: 262 *ocasión:* ‘motivo’.

287: 287 *cogollos*: ‘brotes’.

297: 296-297 *solo… más hermoso:* compara las manchas que tiene el animal en el lomo con las estrellas del firmamento, que forman la constelación de Tauro. Esta metáfora estelar recuerda muy de cerca a la que aparece en las *Soledades*. Véase el prólogo.

297: 297 *puntas de media luna*: ‘cuernos’. De nuevo, estamos ante una metáfora idéntica a la que utilizó Góngora al inicio de la *Soledad* primera. Lope volverá a utilizarla en el soneto que le dedicó a Giovanni Ciampoli, secretario de Urbano VIII, al final de *Corona Trágica* (1627): «Tres veces encendió la luz febea / las medias lunas al fenicio Toro, / Ciampoli, la gloria del castalio coro, / después que os vi por fama y por idea».

303: 303 *remolino*: «retorcimiento del pelo en redondo, que se forma en alguna parte del cuerpo del animal, especialmente en lo más alto de la cabeza o en la frente» (*Autoridades*).

309: 308-309 *hay opiniones que es Júpiter*: la vinculación de Júpiter con el episodio de Pasífae y el engendramiento del Minotauro no aparece ni en Ovidio, ni en Bustamante, ni en las principales fuentes clásicas. En su *Genealogía deorum gentilium*, Boccaccio no lo contempló, ni tampoco Natale Conti ni Pérez de Moya. Baltasar de Vitoria, en el *Teatro de los dioses de la gentilidad,* menciona los orígenes inciertos del héroe, pero no menciona a Júpiter entre sus posibles padres (cap. XXI). La alusión a Júpiter y la referencia explícita al rapto de Europa (vv. 309-311) podría entenderse como una reminiscencia a las *Soledades*.

329: 327-329 *siendo… blanco toro*: Lope insiste en atribuir la paternidad del Minotauro a Júpiter, o por lo menos, hace que Minos se plantee de forma recurrente esta posibilidad. Aquí, intenta justificarlo aludiendo a la imaginación de Pasífae, que, conducida por la lujuria, creyó que el dios adquiría forma del animal. Este planteamiento difiere del que el mismo Lope defendió en *Roma abrasada*, donde aludía al toro que Dédalo construyó para que Pasífae pudiera mantener relaciones con el toro: «No fue Pasife de Creta / que en el artificio oscuro / de Dédalo gozó el toro, / que a su marido antepuso» (TESO, fol. 178r).

333: 330-333 *Así lo… en todo*: Lope hace referencia al evemerismo, teoría hermenéutica por la cual los mitos son interpretaciones fantásticas y legendarias de hechos históricos.

337: 337 *verdes*: jóvenes, fuertes y vigorosos.

339: 339 *soto*: «lugar poblado de árboles, ameno y umbroso» (*Autoridades*).

348: 346-348 *Anfitrión... Alcumena*: Lope indica que la naturaleza y el carácter de cada persona revelan sus antecedentes familiares. Para ejemplificarlo, remite a los hijos mellizos de Alcmena, cuyas características y habilidades permitían identificar rápidamente de quiénes descendían. Este episodio mitológico relata cómo Júpiter, enamorado de Alcmena, adoptó la forma de su marido Anfitrión para mantener relaciones con ella aprovechando la ausencia del cónyuge, que cuando regresa de la guerra yace con su mujer. De este adulterio involuntario nacerán dos hijos mellizos, Hércules e Ificles, el primero hijo de Júpiter, y el segundo de Anfitrión.

359: 359 *febea*: relativa a Febo, epíteto con el que se aludía al dios Apolo.

366: 366 *tesoro*: hace referencia a la honra.

368: 368 *el vulgo juzga bien*: Minos se preocupa por la opinión del pueblo y por la repercusión que tendrá en la honra del Rey, un aspecto sobre el que volverá unos versos más adelante (vv. 393-394). Este tema centrará parte de la producción final de Lope, como ocurre en *El castigo sin venganza*.

395: 394-395 *cuando es secreto… vituperio*: la ofensa se agravia con su difusión. En el *Castigo sin venganza*, el Duque insistía en el mismo aspecto: «y no es bien que hombre nacido / sepa que yo estoy sin honra, / siendo enterrar la deshonra / como no haberla tenido; / que aunque parece defensa / de la honra el desagravio, / no deja de ser agravio / cuando se sabe la ofensa» (ed. A. García Reidy, vv. 2752-2759).

397: 397 *parias*: tributo.

398: 397-398 *cada año diez hombres*: parece una innovación de Lope ya que las principales fuentes clásicas no coinciden con el Fénix. La versión más extendida es la que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis,* donde se establece que el tributo debía ser de catorce jóvenes cada nueve años, y que a la tercera vez le tocó a Teseo (VIII, 169-171). Así aparece también en Diodoro Sículo (IV 61, 3) y en Plutarco (*Teseo*, 15, 1). Bustamante sigue de manera fiel la descripción de Ovidio (Minos «los dejó en libertad con condición que le enviasen cada un año algunos hombres en rehenes […] Al tercer año cayó la suerte a Teseo», fol. 119v). En la *Eneida* (VI, 21-22), Virgilio especificaba que cada año debían enviar siete hombres, al igual Higino (*Fábulas*, XLI). Para las variantes, véase Ruiz de Elvira [1988:370-371].

427: 426-428 *con capa... invención*: nueva referencia a la teoría evemerista. Véase la nota 329-332.

432: 429-433 *ir al templo… ejemplo*: es posible que se trate de una crítica a la falsa adoración de los gentiles por los dioses paganos.

438: 437-438 *que una vida… hallemos*: que no es posible pensar que encontraremos a alguien dispuesto a dar su vida por dinero.

440: 440 *a la sorda*: sin sentir, pasando inadvertido.

447: 447 *para*: empleando el lenguaje de aquellos que dedican su vida a los vicios, Lope utiliza aquí un término propio de los juegos de envite que se utiliza para señalar la cantidad de dinero que se apuesta.

461: 461 *será la ley igual*: referencia a la democracia de Atenas. La decisión que adoptan los personajes, sin embargo, parece estar lejos del pensamiento de Lope. Tal como aducen Martínez Iniesta y Martínez Bennecker [2009:11]: «Lo que nuestro autor refleja es el comportamiento social de los atenienses, que viven en un régimen democrático, impulsado por Teseo precisamente cuando gobernó Atenas».

465: 464-465 *que no quede hombre*: que no haya hombre que no tenga la misma oportunidad que otro.

470: 470 *cominos*: posible alusión a la frase hecha ‘esto no vale un comino’, por la que se deprecia la importancia del rey de Creta. La variación del nombre del Rey aparece también en los versos 976 y 2595

483: 483 *en toro convertido*: el adulterio de Pasífae con un toro permite hacer un paralelismo entre los cuernos del animal y los que el marido deshonrado lleva figuradamente en la cabeza.

501: 501 *luego*: ‘inmediatamente’.

503: 502-503 *le guía… la esperanza*: la imagen remite al *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca (CCXI, 3-6): «speranza mi lusinga et riconforta / et la man destra al cor già stanco porge; / e ‘l misero la prende, et non s’accorge / di nostra cieca et disleale scorta».

510: 510 *preceto*: ‘orden, mandato’.

541: 541 *que me deber*: en el sentido ‘os pesa de tener que deberme este amor’.

583: 544-583 Las décimas de Oranteo retoman figuras, léxico y conceptos de la lírica cancioneril.

545: 545 *conciertos*: «buena orden, disposición y método en el modo de hacer y ejecutar alguna cosa» (*Autoridades*).

554: 554 *suerte*: ‘casualidad, accidente’.

561: 561 *la palma*: ‘la victoria’.

577: 575-577 *puesto que... olvidarme*: premonición de Oranteo, ya que a pesar del juramento de Ariadna, pronto lo va a olvidar para enamorarse de Teseo.

599: 599 *salva*: «disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía» (*Autoridades*).

604: 604 *que he perdido*: enmendamos con *Men* este verso (*que perdido A*) añadiendo el verbo auxiliar que se había elidido.

609: 608-609 *Amor nunca... ley*: Fedra le reprocha a Ariadna que no respete la lealtad que debe a su padre.

619: 619 *fuegos hielos*: oxímoron frecuente en la poesía amorosa del Siglo de Oro, que se remonta al *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca. Encontramos la imagen en el poema CCII «D’un bel chiaro polito et vivo ghiaccio», así como en el CXXXIV «Pace non trovo, et non ò da far guerra», el CXXV «Se’l pensier che mi strugge» o el CL «Che fai alma? che pensi? avrem mai pace?».

621: 620-621 *lo azul… la esperanza*: el color azul se identificaba con los celos y el verde con la esperanza. Para el simbolismo de los colores véase Buceta [1933:299].

628: 628 *presumo*: ‘sospecho, intuyo’.

635: 634-635 *Echad esas banderas... sin honra*: la bandera representaba el poder real, y lejos de enarbolarlas como correspondería al retorno de un capitán victorioso en la batalla, Minos reconoce su deshonra y manda que las echen por el suelo.

637: 637 *presumir*: de nuevo, se sospecha quien puede ser el culpable de la deshonra de Minos, aunque no se afirma.

647: 647 *de un poderoso… injusto*: un mortal no puede vengarse del agravio que ha cometido un dios. En este caso, además, resulta que Júpiter es el padre de Minos.

662: 662 *la bella…naturaleza*: Lope evoca aquí, tal y como ya lo hizo en el *Arte nuevo* (vv. 179-180), el endecasílabo de Serafino Aquilano «e per troppo variar natura è bella». A propósito de la fortuna de este verso en España, véase Morel-Fatio [1916] y Campana [1997].

664: 664 *fábrica*: «edificio suntuoso» (*Autoridades*).

671: 671 *Minotauro llama*: Dédalo detalla el origen del nombre, una explicación que no aparece ni en Ovidio ni en Bustamante. Lope también lo describe en *La prueba de los ingenios*: «Tuvo escondido al fiero Minotauro, / llamado así del toro y del rey Minos, / pues aunque yo quisiese, con la industria / del robador de Fedra y Arïadna» (ed. Molina, vv. 1293-1296).

@Corriendo una cortina se vea en un lienzo pintado el laberinto@: 677*Acot* *Corriendo... el laberinto*: la imagen del laberinto y del Minotauro aparecen ante el público representadas en un lienzo pintado. Es muy probable que la imagen que se mostraba a los espectadores fuera similar a la del grabado que hizo Virgil Solis y que acompañaba la edición amberina de las *Transformaciones* de Bustamante (Boadas 2016:447-448).

681: 680-681 *Este es... en medio*: la imagen mostrada representaba fielmente la forma del Minotauro, así como su localización dentro del laberinto. Todas las indicaciones relativas al monstruo y a la construcción de Dédalo que aparecen a lo largo de la obra se corresponden con el grabado de Solis (Boadas 2016:445-447).

684: 684 *alto*: «modo de hablar como imperativo» para instar a otros a hacer algo (*Autoridades*).

690: 689-690 *Matara... suyo*: con estos versos, Lope justifica que Minos no opte por sacrificar al animal para acabar con la prueba del adulterio de Pasífae.

@Vanse y salen Teseo y Fineo@: 692*Acot* Se produce también un cambio en el lugar donde transcurre la acción, ya que Fineo y Teseo se encuentran todavía en Atenas.

699: 697-699 *la suerte… nombres*: las fuentes clásicas también difieren acerca de cómo salió elegido Teseo. Ovidio no hace ninguna mención a la suerte en las *Metamorfosis*, mientras que Lope parece seguir a Bustamante, quien atribuye la elección al azar: «Cuando los de Atenas habían de enviar estos hombres juntábanse y echaban suertes, y a los que caía las suertes habían de ir por esta razón» (fol. 119v). En sus *Vidas paralelas*, Plutarco otorga más valentía a Teseo y afirma que se presentó voluntario: «acudió a ofrecerse sin sorteo» (*Teseo*, 17, 2). Apolodoro, en su *Biblioteca mitológica*, registró ambas variante y aseveró que Teseo «fue escogido como tercer tributo para el Minotauro o, como dicen algunos, se presentó él mismo voluntariamente» (epítome I, 7). Ver Sánchez Aguilar [2010:109].

720: 717-720 *Estos gobiernos... que quieren*: a pesar de que no reproducen la ideología de Lope, en estos versos se percibe una crítica a las monarquías. No es casual que aparezcan en boca de Teseo, que a lo largo de la obra queda desacreditado como gobernante porque no actúa debidamente ni con las mujeres ni con su escudero.

732: 731-732 *en la muerte… igual*: Lope hace referencia al tópico de la muerte como justiciera e igualadora, que ya encontramos en Séneca («Aequat omnes cinis, impares nascimur, pares morimur», *Epístolas a Lucinio,* 91, 16), Horacio («Aequo pulsat pede», *Odas*, I, 4, 13) o Claudiano («Omnia mors aequat», *El rapto de Proserpina* II, 302).

@Vanse y salen Oranteo y Lauro@: 753*Acot* Cambio de lugar dramático. En esta ocasión, Oranteo y Lauro se encuentran en Creta y están a punto de dirigirse a Lesbos.

758: 758 *en las estrellas*: remite a la conversación con Ariadna.

770: 769-770 *a intento... rey de Creta*: Oranteo apunta a las ansias de Feniso de convertirse en rey de Creta, es decir, niega los sentimientos de Feniso por Ariadna y destaca su ambición al poder.

771: 771 *jineta*: «especie de lanza corta con el hierro dorado y una borla por guarnición, que en lo antiguo era insignia y distintivo de los capitanes de infantería» (*Autoridades*).

774: 773-774 *desciendo de los dioses*: Oranteo es un personaje inventado por Lope. Aun así, y seguramente para equipararlo con Teseo, aparece descrito como descendiente de los dioses. Morley y Tyler [1961] atestiguan que Lope utilizó este nombre en *La fe rompida* y en *Laura perseguida*. En ambas obras, igual que en *El laberinto de Creta*, el personaje de Oranteo pertenece a la nobleza.

800: 800 *prevenido*: en el sentido de controlado.

801: 801 *lucido*: ‘sobresaliente, excelente’.

802: 802 *Este*: el ejército. Oranteo quiere preparar un ejército para enfrentarse a Feniso y conseguir así el amor de Ariadna.

803: 803 *borde*: «en el navío es la parte superior de los dos costados desde la popa a la proa» (*Autoridades*).

807: 807 *el ladrón de Troya*: Paris de Troya, que raptó a Helena de Esparta, motivo por el que se desencadenó la guerra de Troya.

809: 809 *lienzo al mar*: velas al mar.

819: 818-819 *Fama… nuevas*: en la mitología griega, la Fama era la diosa que difundía la gloria y los rumores, y se la representaba como una figura alada. La referencia a las plumas puede aludir también a los escritos que darían cuenta de la popularidad de Dédalo.

835: 835 *Duque*: grande de Atenas. Domingo García [1983:231] afirma que «la misma denominación le da Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*» e insinúa una deuda de Lope con el dramaturgo inglés. Sin embargo, tal y como expone Marínez Berbel [2003:236] también Boccaccio utilizó este título para referirse a Teseo en su *Tebaida*. Véase también Sánchez Aguilar [2010:108-109].

841: 841 *ella*: la patria, es decir, Atenas.

846: 846 *el uno*: a diferencia del mito que transmiten las fuentes clásicas, Lope convierte a Teseo en el primero que se enfrenta al Minotauro. Véase la nota 396-397.

848: 848 *lealtad*: bisílabo, igual que en el v. 1997.

@asga: 868*Acot asga*: del verbo *asir*, ‘coja con la mano’.

869: 869 *dijo*: Se ha enmendado la lección de *A* y *Men*, ya que ‘digo’ que carece de sentido. Ariadna se pregunta a quién se dirigía Teseo en su última intervención, por lo que la lectura correcta tiene que ser ‘dijo’.

870: 870 *paso*: «licencia o facultad de transferir a otro la gracia, merced, empleo o dignidad, que se le ha concedido a alguno o posee» (*Autoridades*). Fineo no sabe quién es Ariadna. Solo cuando ella le pida que sostenga la autorización real comprende que está ante una persona con cierto poder y se dirige a ella con grandes elogios y besándole los pies.

896: 877-896 *Este es aquel... Hipodamia*: Teseo acompañó a Jasón en su expedición para hacerse con el vellocino de oro (*Metamorfosis*, VII, 1-158) y participó en la batalla de los lapitas contra los centauros en las bodas de Hipodamia (*Metamorfosis*, XII, vv. 210 – 458). Sin embargo, las referencias al descenso al inframundo no parecen seguir el relato clásico, según el cual Teseo descendió con Pirítoo a los infiernos, donde quedaron encadenados después de intentar raptar a Proserpina. Cuando Hércules bajó al Hades en su duodécimo trabajo, liberó a Teseo, y el ateniense pudo salir del inframundo. Para las fuentes y variantes del mito, véase Elvira [1988:238-239].

888: 888 *abanillo*: ‘abanico pequeño’.

890: 890 *vestir a la española*: el vestido «a la española» de la época de los Austrias se caracterizaba por ser negro y sobrio, en el cual destacaba el blanco de los puños y del cuello de golilla. Tal y como indica Barnett [2005:289] esta referencia pretende vincular el mito con el espectador del Siglo de Oro.

893: 893 *muñecas*: Lope hace referencia a las mangas cortas de las camisas que llevaban algunas cortesanas, de manera que dejaban al descubierto las muñecas. Así lo mencionaba en *La discordia de los casados*: «Persígueme con ejemplos / de las damas cortesanas, / que, porque traen descubiertos / los cuellos y las muñecas / traje ni galán ni honesto, / dice que son más piadosas» (ed. E. Cotarelo, vv. 1432-1435).

910: 910 *tantico*: ‘tanto’.

916: 916 *vida aqueste*: falta la preposición *a*, que se da por embebida en la palabra siguiente.

933: 930-933: *la cola marzo… cabeza*: referencia metafórica al inicio del signo de Aries, que tiene lugar a finales de marzo, y cuyo símbolo son los cuernos del carnero. Con esta referencia astrológica, Lope matiza la primera frase de Fineo, porque si bien las mujeres pueden aportar la felicidad al hombre, también pueden ser la causa de su deshonra si cometen alguna infidelidad, por lo que deberán guardar su cabeza y evitar paralelismos con el símbolo de Aries. Lope utilizó una expresión parecida en *La Dragontea* (ed. Sánchez Jiménez, vv. 225-228), véase Entrambasaguas [1935] y Blecua [1997].

936 *jacinto y amatiste*: planta y mineral que son aludidos por sus colores alegres e intensos.

937-938 *cabello coronado… prado*: la metáfora del color dorado para referirse al cabello del novio proviene del *Cantar de los Cantares* (*Caput eius aurum optimum*, 5, 11) y también aparece en el auto sacramental *El indulto general* de Calderón: «Feliz, alegre y venturoso el día / cuya mañana fue el esposo hallado / en desierta campaña, / al pie de la cabaña / de la esposa, el cabello coronado, / sobre el Osir, que la madeja dora / del nevado rocío de la aurora» (ed. I. Arellano y J.M. Escudero, vv. 1117-1122).

948 *Fineo*: tiene que ser bisílabo para respetar el cómputo silábico del verso.

977 *ciego y dios:* referencia al dios del amor, Cupido, a quien se le solía representar como un niño con una venda en los ojos cuando disparaba sus flechas.

978  *moví*: ‘persuadí’.

979 *parola*: «labia, facundia en el hablar y expedición en el decir» (*Autoridades*).

980-985 *fuera… atropella*: Lope alude al tópico que caracterizaba al español como vocinglero y hablador. Véase Vián [1981:150-151].

987 *inclinación*: ‘afecto, ternura’.

1007 *sol tan verdadero*: continua la metáfora que entronca con el soneto inicial.

1012-1013 *Fortuna… rueda*: la imagen de la rueda de la fortuna es omnipresente en la cultura áurea. Esta imagen puede proceder de la representación que hizo Cesare Ripa en su *Iconología* (Roma, 1593), en la cual aparece la Fortuna personificada en una mujer que apoya el brazo derecho sobre una rueda (vol. I, p. 442).

1013 *tenéis*: ‘sujetáis, detenéis’.

1017 *balcón oriental*: metáfora que alude a la salida del sol, y con cuyos términos se juega de nuevo en los versos 1294-1295. Lope empleó la misma figura retórica en *La Arcadia*: «No habían reparado los ojos en que a toda priesa llamaba a las ventanas el Alba, dulce aposentadora del venidero sol, que ya en los balcones del oriente resplandecía» (ed. E. S. Morby, III, p. 306).

1038 *he pensado*: siguiendo la narración de Higino (*Fábulas*, XLII), Lope otorga a Ariadna el ardid para salir del laberinto. En este sentido, Ovidio no ofrece detalles del episodio mientras que Bustamante detalla que fue Dédalo el que diseñó el plan de fuga: «cuando Teseo hubo de entrar en el laberinto donde estaba aquel terrible animal para que le comise, por el consejo de la Ariadna y de otra hermana suya llamada Fedra se libró, porque entrambas fueron a Dédalo y le rogaron, pues era tan industrioso oficial, diesen orden como se salvase» (fol. 121v). Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* (Epítome I, 8) también atribuye a Dédalo la estrategia para salir del laberinto.

1046-1059 *yo te daré… maza con tal veneno*: tal y como ya señaló Kidd [1995:25,34] los instrumentos que Ariadna le da a Teseo son los mismos que describió Bustamante: «Dédalo, aunque de oírlo se turbó, todavía por amor dellas fue a la cárcel donde Teseo estaba preso, y le dio una maza con tres ñudos de hierro, colgando de varias cadenas y tres pelotas confeccionadas de cerote y otras cosas, y un hilo de oro» (fol. 121v).

1061 *inculta*: ‘no cultivada, erial’.

1064 *industria*: ‘idea ingeniosa, artificio’

1062-1063 *el padre mío… quién*: Ariadna no solo es la responsable del astuto plan sino que quiere que su padre lo sepa. De esta manera pretende vengarse de él por obligarla a casarse con Feniso. Lope desvincula a Dédalo de la trama y consigue más coherencia interna en la misma, evitando mezclar historias secundarias a la narración principal.

1090  *saetías*: se refiere a la ‘saetera’, la ventanilla que tenían las torres y murallas desde donde los arqueros podían ocultarse y disparar las saetas.

1098 *La nave*…: esta redondilla no tiene mucha relación con la precedente e incluso el verso 1098 no parece corresponderse con el inicio de una intervención. Teseo habla de la embarcación que les va a sacar de Creta pero da la sensación de que falta una intervención anterior en la que se pregunte por la manera en que van a abandonar la isla. Es posible conjeturar que entre los versos 1097 y 1098 se ha perdido un fragmento de texto.

1099 *espera*: el sujeto de este verbo no aparece mencionado en el texto conservado. Muy probablemente aparecía en el fragmento que ha desaparecido y hacía referencia al padre de Teseo, Egeo, quien le pidió a su hijo que cambiara las velas negras del navío por unas velas blancas si regresaba vencedor del enfrentamiento con el Minotauro.

1100 *qué nuevas ha de volver*: al regreso de Teseo, la nave informaría de los acontecimientos acaecidos en función del color de las velas.

1105 *el Rey*: Ariadna se está refiriendo a Egeo, padre de Teseo y rey de Atenas.

1122-1134 *quebraranse… quebraranse*: Fineo llama a la prudencia aludiendo a una serie de ejemplos de quienes pueden perderse y no conseguir lo que se habían propuesto. El sentido de *quebrar* es metafórico y equivale a «pecar contra algún precepto u otra obligación, ley o estatuto; violarle y no observarle» (*Autoridades*).

1123 *melindres*: ‘muy delicadas’.

1124 *afeminados:* «delicado de miembros y de complexión débil, aunque sea de ánimo fuerte y varonil» (*Autoridades*).

1131 *arbitrando*: ‘discurrir, proponer medios’

1148 *va caballero en sí mismo*: expresión que alude a la forma del monstruo, que parece un caballero con su caballo, es decir, parecido a un centauro.

1150-1152 *de la cinta... abajo toro*: estos versos, junto con la expresión anterior, no dejan lugar a dudas sobre el aspecto del Minotauro, que se asimilaba a un centauro, con las cuatro patas del toro y con el torso humano. En el verso 1398 aparece otra referencia a la forma del animal: «que puesto en sus cuatro pies». Esta representación contrasta con la vacua descripción que ofrecían tanto Ovidio en las *Metamorfosis* («monstri nouitate biformis» VIII, v. 156), en el *Ars amandi* («Semibovemque virum, semivirumque bovem», II, 24) y en las *Heroidas* («tauri mixtaque forma viri» II, 70; «parte virum […] parte bovem» X, 102; «bene narraris letum taurique virique» X, 127), como Plutarco («El Minotauro, como Eurípides dice, ‘híbrida especie y malvada criatura’ y era ‘con doble naturaleza, de toro y de mortal, estaba mezclado», *Teseo*, 15, 2) o Bustamante («el medio cuerpo era de hombre y el otro medio de toro», fol. 121), pero entronca directamente con la imagen del grabado de Solis (Boadas 2016:445-446). Para la representación del Minotauro a lo largo de los siglos, véase Díez Platas [2005].

1172 *aun*: término monosílabo para respetar el cómputo silábico.

1176 *racamenta*: término náutico que se utiliza para denominar el compuesto de vertellos y liebres con que se une y atraca la verga con el palo. También llamado ‘rocamento’. Lope también lo utiliza en la segunda parte de *El príncipe perfecto*: «Mis tres pobres navichuelos / aunque potencias del alma / perdieron en la tormenta / árboles, velas y gavias. / Allá fue la racamenta / de trinquetes y mesanas» (TESO, fol. 20v) y también lo encontramos en *La Araucana* de Alonso de Ercilla: «El proceloso Bóreas más crecido / la mar hasta los cielos levantaba, / y aunque era un mangle el mástil muy fornido / sobre la proa la alta gavia estaba; / la gente con gran fuerza y alarido / en amainar la vela porfiaba, / que en forma de arco el mástil oprimía / y así la racamenta no corría» (ed. Isaías Lerner, p. 455).

1177 *gavia*: especie de garita redonda que rodea toda la extremidad del mástil de un navío. Sirve para que el grumete puesto en ella observe todo lo que se puede ver del mar (*Autoridades*).

1178 *bélico instrumento*: se refiere a las cajas, los tambores que tocaban los soldados. Vuelve a aparecer en el verso 2526.

1186 *duras láminas*: ‘espadas’.

1188 *niño y ciego*: de nuevo se recurre a la imagen de Cupido, véase la nota 977.

1194-1195 *labrados pinos y el lienzo*: metonimia por la que se alude a los navíos mencionando la madera del casco y el material de las velas.

1197 *dos agravios*: la promesa de matrimonio que le ha hecho Minos y el engaño del Minotauro. Oranteo se muestra escéptico y prefiere ver el laberinto que ha fabricado Dédalo antes de hablar con Minos.

1205 *Arquimedes*: por motivos métricos y rimáticos, el nombre es llano. Lope lo menciona como tal en otras obras y en *La prueba de los ingenios* lo asimila también a Dédalo: «Yo cuando fuera Arquimedes, / el que aquella esfera hizo, / que el movimiento del cielo / imitaba al tiempo mismo, / no me atreviera a buscarla / ni aunque llevara los hilos / del otro dichoso griego / digno de estatuas y libros» (ed. J. Molina, vv. 2231-2238).

1207 *sustenta*: ‘alimenta’.

1209 *almenas*: torrecillas de piedra que coronan los muros de las fortalezas donde se resguardan del enemigo los defensores de la ciudad (*Autoridades*).

1211 *monstruo por las líbicas arenas*: hace referencia al episodio mitológico protagonizado por Perseo, que aparece narrado en las *Metamorfosis* (IV, vv. 616-620): «cumque super Libycas victor penderet harenas, / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae; / quas humus exceptas varios animavit in angues, / unde frequens illa est infestaque terra colubris». Después de haber derrotado a Medusa, el héroe sobrevoló las calurosas y estériles tierras de Libia con la cabeza de la Gorgona y de las gotas de sangre que cayeron nacieron numerosas culebras.

1231 *pintada*: lo más probable es que haga referencia al lienzo que se había sacado a escena en el acto primero (v. 676*Acot*).

1234-1236 *Mató Apolo... y flechas*: Lope alude a una de las proezas de Apolo, que mató a la serpiente Pitón después del gran diluvio (*Metamorfosis*, I, vv. 438-451), un episodio harto conocido que mencionó en varias de sus obras (*La Felisarda, El hijo de los leones, Las mujeres sin hombres*) y que relató al inicio de *El amor enamorado*.

1238-1241 *Hércules... esfera*: la Hidra de Lerna era un monstruo policéfalo que fue vencido por Hércules en sus doce trabajos (Higino, *Fábulas*, 30-31). Lope menciona esta hazaña en *Las mujeres sin hombres* y en *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* («La hidra de Hércules tuvo / siete cabezas; más fuerte», ed. M.F. Déodat-Kessedjian y E. Garnier, vv. 454-455).

1248 *Telamón:* en la mitología griega es hermano de Peleo y uno de los argonautas. Destacó por su valentía en la guerra de Troya y acompañó a Hércules en varias de sus aventuras.

1261 *hacer pesar*: ‘examinar con atención, considerar con prudencia’

1266 *monstruo de celos*: la equiparación de los celos con un monstruo cruel era habitual en el Siglo de Oro. Recuérdese, por ejemplo, la comedia de Calderón *El mayor monstruo celos*.

1264-1265: *la sirvan dos… engañe:* es posible que Lope se refiera a que hombre y toro veneran la naturaleza (*la sirvan dos*), pero que ella no los corresponde con el mismo sentimiento porque les hace compartir el mismo cuerpo en la figura del Minotauro.

1290 *¿Entró el ateniense?*: Oranteo y Lauro, a pesar de estar presentes en el escenario, no tienen visión directa de lo que está sucediendo, y por lo tanto, tampoco han oído las palabras que Teseo ha dedicado a Ariadna.

1291-1293 *mi sol*: desde su posición, Oranteo podía ver a Ariadna, que estaba en un balcón observando la entrada de Teseo.

1315-1317 *Oro me falta… cuentos*: no queda del todo claro el sentido de este pasaje, aunque es probable que sea una pulla misógina. Fineo podría referirse al hecho de conquistar una mujer extraordinaria (*monstruo*), suceso que pronostica poco probable o imposible (*cosa de cuentos*) al no poseer grandes riquezas materiales.

1341 *disposición*: ‘voluntad, deliberación’.

1379 *el corazón de su dueño*: en este verso se entrevén los sentimientos de Teseo por Fedra.

1398 *puesto en sus cuatro pies*: véase la nota 105-1052.

1400-1411 La descripción de cómo Teseo mató al Minotauro sigue fielmente la narración de Bustamante: «Primero le arrojó las tres pelotas o cerotes en la boca, y en tanto que las mascaba, diose tan buena maña con la maza, que al fin dándole muy grandes golpes lo mató. Después salió por el hilo, por donde entró habiendo aguardado a salir de noche» (fol. 122r). Posteriormente, también Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad* menciona el veneno que le dio Fedra para dormir al Minotauro: «su hermana Fedra le dio una sopa con tales confecciones que al tiempo que la comiese el monstruo se adormeciese luego, para que en viéndole dormido le acometiese y matase» (I, cap. XXI).

1426 *Lucero*: término empleado para referirse al planeta Venus, cuando es visible al amanecer y precede al Sol.

1432 *ausencia causa olvido*: referencia al conocido soneto de Boscán «Quien dice que la ausencia causa olvido», que volvemos a encontrar en el verso 2004. Para la difusión e influencia del poema, véase López Lara [1987-1988].

1460 *dado traza*: ‘averiguado, desentrañado’.

1461 *concierto*: «Ajuste, pacto, convenio, tratado hecho de acuerdo y consentimiento de ambas partes sobre alguna cosa» (*Autoridades*).

1501 *Paso*: interjección que se usa para cohibir o refrenar a alguno o para poner paz entre los que discuten (*Autoridades*).

1508 *Polinices*: Lope modifica el nombre del personaje para hacer rimar el verso. Sin embargo, también opta por esta solución en otras ocasiones donde no hay requerimientos de rima (*dramatis personae* y v. 1427*Acot*).

1537 *cuidado*: ‘temor, recelo’.

1553*Acot* Con esta acotación se produce un cambio de lugar. Ahora la acción sucede en la isla de Lesbos.

1561 *Lesbos*: Lope prefiere localizar la acción en la isla de Lesbos, mientras que Ovidio y Apolodoro la habían situado en Naxos y Bustamante en Echia. No era verosímil parar en Lesbos si se hacía el trayecto de Creta a Atenas, pero Lope debió de considerar más interesante localizar la trama en esta isla por cuestiones vinculadas al honor y a la moralidad, ya que se relacionaba con la homosexualidad femenina. En ella van a tener lugar las pasiones lésbicas entre Diana y Ariadna disfrazada de pastor (Kidd 1995:27; Sánchez Aguilar 2010:114). En la lista de *El peregrino en su patria*, Lope menciona una comedia titulada *La reina de Lesbos*, que en la actualidad no se ha conservado.

1565-1566 *tú lo eres... me haces*: Fineo actúa como juez ante Teseo, porque ya aludió al hecho de que tenía que elegir entre las dos mujeres. Recordemos la conversación que ambos habían tenido al inicio del segundo acto (vv. 1158-1165).

1569-1570 *dos hombres... ver*: Fineo alude aquí a la promiscuidad de las mujeres y a la fidelidad de los hombres.

1576 *placeres de bolsa*: aquellos que se pagan con dinero.

1583-1584 *desamparar... valor*: Fineo le reprocha a Teseo sus intenciones, que no corresponden a un hombre honrado.

1590 *adoro en Fedra*: tal y como ya señaló Kidd [1999:27], es muy probable que Lope se hubiera servido de la traducción de Bustamante (fol. 122) para introducir el enamoramiento de Fedra por parte de Teseo, ya que este episodio no aparece en el texto de Ovidio.

1608 *Darete, infame, la muerte*: Teseo no tolera que su criado le diga la verdad y le reproche una actitud indigna e ingrata con quien le ayudó a salir victorioso del laberinto.

1649-1650 *Mala noche... dio*: canción donde se repite el segundo verso en forma de estribillo (v. 1659), lo que confiere a la composición el carácter de cancioncilla popular. Alín y Barrio [1997:323] la han comparado con algunas de Lope de Rueda.

1652 *Fílida*: referencia a uno de los títulos emblemáticos de la ficción pastoril, *El pastor de Fílida*, de Luis Gálvez de Montalvo, que se imprimió cuatro veces entre 1582 y 1600, y que Lope utiliza para situar al espectador en un contexto bucólico. En *La viuda valenciana* Lope cita directamente la obra de Montalvo: «Es *El pastor* / *de Fílida*. Leo. Ya lo sé. / Oton. Y Gálvez Montalvo fue, / con grave ingenio, su autor» (ed. R. Ramos, vv. 837-844) y en *El vellocino de oro* hace referencia a los pastores protagonistas: «Que a Medea y a Fenisa / llevan Jasón y Teseo. / No queda dama en tu casa, / lleva a Filismena Celio / […] y a Fílida lleva Cardenio» (TESO, f. 234v).

1667 *Alto*: imperativo. Véase la nota 683.

1674-1679 *Soñaba... las alas*: el sueño de Ariadna relata los acontecimientos que acababan de suceder. El azor, que se equipara con Teseo, se había llevado de su lado a una paloma, que en este caso hay que identificar con su hermana Fedra. Este sueño es parecido al de doña Leonarda en *El premio del bien hablar*, donde un galán le roba el corazón: «Si te llevó el corazón, / paloma andaluz, durmiendo / el pardo azor de Castilla, / hago testigo a los cielos / que te dejó todo el alma» (Hernández Valcárcel 1992:73), y al de Belerma en *El casamiento de la muerte* (ed. L. Giuliani, vv. 988-1014). Sánchez Aguilar [2010:112-113] relaciona las visiones de Ariadna con las de doña Alda en el famoso romance de Roldán, aunque los sueños son diferentes y el desenlace de los relatos también.

1680-1717 Es probable que la fuente de este parlamento esté en la *Heroida* X de Ovidio, la epístola que Ariadna le escribe a Teseo. En ambos textos Ariadna despierta y se percata de la ausencia de su amado, por lo que decide subirse a una peña para observar si el navío sigue en la playa. Desde lo alto de la roca divisa el barco que se aleja y maldice al griego que la ha abandonado.

1744 *en traje*: Ariadna no iba vestida de mujer, ya que junto a su hermana, se habían disfrazado para pasar desapercibidas y encontrarse con Teseo en la puerta del laberinto.

1768 *muy griego*: los griegos tenían fama de astutos y traidores, y Lope se refiere con frecuencia a estos vicios. En la *Circe*, por ejemplo, se refiere a Ulises como «griego traidor», y en *El castigo sin venganza*, Aurora admite que el conde Federico fue «más traidor que el griego Ulises» (ed. A. García Reidy, v. 2042).

1783 *Paris troyano*: Oranteo compara a Teseo con Paris por haberle robado a su amada.

1788 *atrevido*: en el sentido negativo del término, sinónimo de «descompuesto, demasiadamente libre y arrojado, falto de respeto, inconsiderado y desatento» (*Autoridades*).

1790-1791 *engañoso Ulises... Neptuno*: mención de la hazaña de Ulises con Polifemo.

1796 *teatro*: espacio en el que se va a desarrollar el combate. Lope ya se había referido en otras ocasiones al mar como teatro de batallas navales, como es el caso de *El peregrino en su patria*: «Si este mar teatro fuese / de otro marítimo espanto, / mayor que el de Austria en Lepanto / pienso que a ver el encuentro / no sacarías del centro / la frente que encubres tanto» (ed. Avalle Arce, p. 73). También Góngora empleó esta metáfora en el romance ‘Amarrado al duro banco’: «Oh sagrado mar de España, / famosa playa serena, / teatro donde se han hecho / cien mil navales tragedias» (ed. A. Carreño, vv. 9-12).

1803-1807 *Todas son inciertas*: Oranteo duda de la veracidad de algunas proezas de Teseo. El último de los doce trabajos de Hércules fue liberar a Teseo y a Piritoo del infierno, donde se encontraban encadenados. El semidiós pudo liberar a Teseo, que consiguió salir del inframundo, pero no a su compañero, que permaneció en el reino de Hades. Teseo también participó en la expedición de Jasón y los argonautas para conseguir el Vellocino de oro.

1815 *primer cubierta*: sintagma usado con frecuencia por Lope. Así aparece en la *Jerusalén conquistada*: «Cuando Ricardo el alta empresa aspira, / ya Garzerán en la primer cubierta / puntas y tajos a los monstros tira» (ed. J. Entrambasaguas, I, p. 360) o en *La hermosura de Angélica*: «quejáronse los leños, y furiosa / llegó la mar a la primer cubierta, / que del estraño golpe de la roca / abrió la quilla bien bastante boca» (ed. M. Trambaioli, vv. 261-264).

1829 *en ellas*: ‘en las estrellas’.

1836 *Él*: ‘el amor’.

1852 *tigres*: véase la nota 150-152.

1854 *pues fuera*: enmendamos el verso suprimiendo la partícula ‘si’ (*pues si fuera*), al igual que *Men*, para dar sentido al pasaje y restablecer el cómputo silábico.

1856 *Montano*: el nombre que adopta Ariadna se corresponde con uno de los personajes principales de la tragicomedia pastoril *Il pastor fido* (1598), de Giovanni Battista Guarini, una obra que se hizo eco de los debates teóricos sobre los géneros dramáticos (Whicker 2010:1097).

1882 *filomocosía*: palabra burlesca que resulta ser una corrupción del término ‘filosofía’ (Fernández Gómez 1971:II,1230-1231). También encontramos el término en *El hijo de los leones* («Aunque el cura trasnoche / en su filomocosía, / son cuatro y medio de día, / y cuatro y medio de noche», TESO, fol. 107v). Tal y como señala Riquer [1972:II,23] «estas corrupciones (filmocosía, filocosía, filomocosía) aparecen en rústicos de Lope de Vega». El término ya aparece en Góngora, que utilizó la expresión «aguileña filomocosía», aunque en este caso parece aludir a la «fisonomía» (ed. Carreño, p. 184).

1883 *diabro*: tanto Ariadna como Fineo adoptan el hablar rústico (‘lengua mía’, v. 1881) de los pastores para pasar desapercibidos, y así lo demuestran utilizando términos como ‘diabro’ (v. 1883), ‘dimuño’ (v. 1919), ‘mueso’ (v. 2107).

1884 *Ahora*: bisílaba.

1885 *lición*: variante de *lección,* usual en la época áurea.

1904 *Narciso*: en la mitología griega, Narciso era un joven muy bello que se enamoró de su propia imagen reflejada en una fuente.

1919 *dimuño*: término rústico con que se mencionaba el demonio. Véase la nota 1883.

1945 *corretaje*: ‘alcahuetería’ (*Autoridades*).

1997 *lealtad*: bisílabo para respetar el cómputo silábico, igual que en el verso 846.

2004 *ausencia causa olvido*: véase nota 1432.

2007 *habia:* verbo bisílabo para respetar el cómputo silábico.

2035 *embebecido*: ‘embelesado’.

2036 *enquillotrado*: ‘enamorado’, término frecuente entre los pastores (*Autoridades*). Lope lo utilizó de nuevo en la comedia *San Isidro, labrador de Madrid*: «Darnos quiso la batalla / Bartolo, ya sé que estás / de Costanza enquillotrado» (ed. M. Morrás, vv. 1531-1533).

2043 *vidros*: variante antigua de *vidrio*.

2045 *fajina*: leña ligera, normalmente utilizada para encender (*Autoridades*).

2055-2066 Estos versos tienen como trasfondo el topos horaciano del menosprecio de la corte y alabanza de la aldea. Ariadna contrapone la vida tranquila y austera en el campo, donde la naturaleza brinda cobijo y alimento natural, con los ornamentos, accesorios y mentiras que adoptan quienes habitan en la corte.

2107 *mueso*: término rústico utilizado en lugar de ‘nuestro’. Véase la nota 1883.

2153 *pensado*: al igual que *Men*, enmendamos este verso, ya que la lectura de *A* (*penso*) carece de sentido y provoca la hipometría del verso.

2175 *Ahora*: bisílaba, al igual que en el verso 1884.

2197 *apresta*: ‘prepara, dispone’.

2206 *se arguya*: ‘sobresalga, se levante’.

2218 *semitoro*: término que recuerda la definición ovidiana del Minotauro en el *Ars amandi* («Semibovemque virum, semivirumque bovem», II, 24). Véase la nota 1150-1152.

2221 *Eolo*: según la mitología griega, Eolo era el dios de los vientos.

2222 *húmido elemento*: hace referencia al mar. Lope utilizó este sintagma en otras ocasiones, como en su *Jerusalén conquistada* («No pienso Guido que tu honor agravia / que puesto que en el húmido elemento / no puse proa, ni en los vientos gravia»; «El viento en las banderas detenido / con bullicioso estrépito no cesa / de darles voces, con seguro intento / de no alterar el húmido elemento», ed. J. Entrambasaguas, II, p. 235 y I, p. 286), en *Lo fingido verdadero* («Pues del húmido elemento / eres Dios sacro Neptuno, / y te obedece Proteo», ed. L. Giuliani, vv. 1984-1986) y en *El laurel de Apolo* («Atlante el mar, en su cerviz sentía / que siempre fue ligera la poesía; / y navegando el húmido elemento, /dicen que nunca le ha faltado el viento», ed. A. Carreño, silva IX, vv. 33-36). La encontramos también en la canción a la Virgen de Fray Luis de León y en la canción «Verde el cabello undoso» de Góngora.

2250 *rémora*: «pez pequeño, cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza que detiene el curso de un navío en el mar» (*Autoridades*).

2252-2254 *abrazado… amorosos lazos*: la metáfora del olmo y de la yedra como símbolo del amor se encuentra en la tradición clásica, desde Ovidio a Catulo y Virgilio. En la poesía española, Garcilaso recurrió a la unión de estos dos elementos naturales en su Égloga I: «el árbol de victoria / que ciñe estrechamente / tu gloriosa frente / dé lugar a la hiedra que se planta / debajo de tu sombra y se levanta / poco a poco, arrimada a tus loores» (vv. 35-40), y «viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida, / y mi parra en otro olmo entretejida» (vv. 135-137). Lope también utiliza este motivo en varias de sus obras, como en *El casamiento en la muerte* («como seco olmo sin yedra», ed. L. Giuliani, v. 2638), o en *La fuerza lastimosa* («y abrazaban estas yedras / este olmo», ed. M. Alberola, v. 54).

2256 *Íole*: Lope comete un error al confundir el personaje de Íole con el de Ónfale. A causa del asesinato de su amigo Iphitus en un ataque de locura, Hércules fue vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lydia, durante tres años. Ella alivió enseguida el castigo convirtiéndole en su amante aunque, para pasar desapercibido, el héroe, debía vestir ropas y adornos femeninos, además de llevar los instrumentos de hilar. Tal y como indica Martínez Berbel [2002:275-276], es posible que el error surgiera de una mala lectura de la *Philosofía secreta* de Pérez de Moya (ed. C. Clavería, pp. 476-477), donde se confunden los sucesos protagonizados por Íole y Ónfale. El mismo error comete Calderón en *Las manos blancas no ofenden*.

2262-2272 La vivacidad de la descripción, así como la precisión y los detalles de la escena nos recuerdan a las pinturas que representaban a Vulcano descubriendo la infidelidad de su mujer con Marte. Es posible que Lope estuviera realizando la écfrasis de una ilustración.

2287 *agua del olvido*: en la mitología griega, las almas que llegaban al inframundo debían cruzar los ríos que formaban la laguna Estigia. Uno de ellos era el Lete, cuyas aguas provocaban el olvido de los recuerdos pasados. Con esta referencia, Fedra asevera que acompañaría a Teseo hasta la muerte.

2290 *Libia*: véase la nota 1211.

2297  *maya*: «niña que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimiento, visten bizarramente como novia y la ponen en un asiento en la calle» (*Autoridades*). La celebración de las mayas (o mayos) fue muy popular en el siglo XVII y fue el tema de varios entremeses y bailes.

2298 *interesable*: codicioso, que tiene interés y deseo por alguna cosa. Véase *El anzuelo de Fenisa* («¿No os desapasiona aquí / verla interesable?», ed. L. Gómez Canseco, vv. 319-320) y *La obediencia laureada* («Aunque pues ya del interés te ayudas, / mejor fuera, villano interesable, / pintarte con la bolsa como Judas», ed. G. Usandizaga, vv. 719-721).

2304 *verde*: ‘joven’.

2305 *fuente*: «plato grande de plata, peltre o barro» (*Autoridades*).

2309-2310 Al igual que los versos 2319-2320, 2325-2328 y 2336-2337, se trata de cancioncillas tradicionales glosadas en romances que empiezan a aparecer a partir de los años 60 y 70 del siglo XVI. Alín y Barrio [1997:42] recogen una variante de esta canción en el entremés *La maya* de Quiñones de Benavente: «Dé para la maya, que es linda y galana». Véase también Frenk [2003:870].

2313 *chapines*: «calzado proprio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo» (*Autoridades*).

2319-2320 Frenk [2003:873] ha identificado esta cancioncilla con los versos del baile *La maya* de Miguel Sánchez. Asimismo, Lope utiliza unos versos parecidos a propósito de la maya en *El peregrino en su patria*, algunas de ellas con una ligera variante: «Miente, señor licenciado, / que no lleva blanca, ni cornado. / Pase el pelado, pelado» (ed. Avalle-Arce, p. 318).

2319 *pelado*: referencia a Cupido por su desnudez, así como por su falta de dinero.

2320 *blanca ni cornado*: dos tipos de monedas.

2325-2328 *Dad… dinero*: esta misma cancioncilla aparece en el auto sacramental de Lope titulado *La maya* y en *El veneno y la triaca* de Calderón.

2337-2338 *Iba a… vuelva*: un nuevo pareado que aparece registrado Allín y Barrio [1997:304,404]. El mismo refrán aparece desarrollado como parte de un baile en *El galán de la Membrilla*: «Madre, la mía madre, / picome la abeja; / que no hay miel tan dulce / que después lo sea, / porque no hay colmena / que después no amargue. /Abejitas me pican, madre, / ¿qué haré, que el dolor es grande?» (ed. L. Sánchez Laílla, vv. 1610-1619).

2344 *vaya*: ‘burla, mofa’.

2378 *mi cuidado*: ‘mi sentimiento amoroso’.

2406 *badea*: «cierto género de sandía o melón bastardo de carne floja, insípida y desabrida» (*Autoridades*).

2409 *precios*: ‘estimación, importancia’.

2432 *cámaras de versos*: burla a los malos poetas por su condición de prolíficos. Así también lo expresaba Quevedo en la *Premática destos reinos* (ed. García-Valdés, p. 159): «Habiendo sabido la innumerable multitud de poetas que Dios ha enviado a España por castigo de nuestros pecados, mandamos que no haya más, y los que hay se gasten dentro de dos años».

2462 *Pancaya, Arabia y Sabá*: ciudades famosas por su mirra, incienso y especias. Lope utilizó estas alusiones en *La Dorotea* («A mí me parece el rocío idalio que dijo Pontano, la mirra del Orontes, y todas las yerbas aromáticas, sabeas, arabias, armenias y pancayas», ed. E. S. Morby, p. 283) y en *La fábula de Perseo* («apellida Fenis, / más única que el arabio, / que por nacer de sí misma / sin mezcla de ajenos brazos, / se abrasa en mirras sabeas / y en cinamomos pancayos», ed. R. Béhar, vv. 89-94).

2474 *Oranteo*: enmendamos con *Men* el error de *A*, que transcribe Orante y rompe con la rima de la redondilla.

2526 *Hola*: llamada a un inferior. *cajas*: tambores que utilizan los soldados.

2539 *trae*: bisílabo para respetar el cómputo silábico.

2595-2596  *Cominos… alcaravea*: Lope vuelve a jugar aquí con el nombre del rey de Creta y lo equipara a la planta aromática, que procede de la misma familia que la alcaravea, también denominada comino de prado. Véanse los versos 469 y 967.