

# ***El laberinto de Creta de Lope de Vega: una poética del encuentro/desencuentro***

**Naima LAMARI**  
Université d'Avignon, ICTT

**Résumé :** Dans ce travail de recherche, nous nous proposons d'étudier la tragicomédie de Lope de Vega, *El laberinto de Creta* (1612), en nous attachant tout particulièrement aux axes de lectures les plus importants de la pièce : la réécriture mythique et la relation art poétique-art pictorique, afin de démontrer l'originalité du traitement dramatique et scénique du jeu de la rencontre et de la non rencontre. Nous traiterons tant de la richesse du contenu que de la variété des procédés stylistiques.

**Mots clés :** Lope de Vega, *El laberinto de Creta*, rencontre-non rencontre, art poétique/art pictorique.

**Summary:** In this essay I study the mythological tragicomedy *El laberinto de Creta* by Lope de Vega. More specifically I study the main components of the play, such as its mythical content and the relations between the poetic and the pictorial arts. I intend to portray how Lope de Vega dramatizes and portrays the meeting between two people and their falling-out, underlying the originality of their treatment, as well as the richness of its content and the multiple stylistic methods.

**Keywords:** Lope de Vega, *El laberinto de Creta*, meeting/falling-out, poetic art/ pictorial art.

En la Comedia Nueva, la acción o cadena de lances, está estrechamente vinculada, no solo con la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes, y entre un personaje y una situación, sino también con las escenas de encuentros que condicionan el desarrollo del enredo. Del texto al escenario y del escenario al texto, la materia textual va construyéndose, al compás de esos encuentros y vaivenes incesantes que la organizan. El teatro supone por tanto un doble encuentro: aquel que une el texto teatral a sus lectores primero, y a los espectadores después, recordando así la doble índole del texto teatral: literario y escénico al mismo tiempo.

*El laberinto de Creta*, tragicomedia de asunto mitológico, fechada por Morley y Bruerton entre 1610 y 1615<sup>1</sup> (de 1612 sin duda), destaca por una serie de aspectos llamativos, reveladores de la estética y del universo poético singular del dramaturgo y poeta Lope, entre los cuales, sobresale el eje estructurante del juego del encuentro/desencuentro. Trátense de encuentros efectivos, fantaseados o aún metaforizados, *El laberinto de Creta* se teje y se entreteje en torno a esa dialéctica que, amén de potenciar la acción dramática y suscitar la creación teatral, se define como verdadera estrategia de escritura, y portentoso catalizador de la estructuración métrica.

La dicotomía del encuentro/desencuentro nutre esta comedia, contribuye a darle sentido, y se hace fábula, creación poética o ejercicio poético, al construir Lope una trama sólida, en que se extremezclan la materia mítica con episodios ajenos a la leyenda, confiriéndole así una coherencia interna, cuyo hilo conductor original constituye, a nuestro juicio, no tanto el esquema mítico, acertada y hondamente desarrollado por Juan Antonio Martínez Berbel, como los numerosos encuentros y desencuentros simbólicos que la sustentan.

Pretendo demostrar, en este trabajo, cómo partiendo de una fábula mitológica, consigue Lope construir en realidad una comedia de capa y espada, mediante el eje estructurante del encuentro/desencuentro, imprimiendo así a su creación artística su sello personal y original.

En primer lugar, merece atención especial la portentosa escena de encuentro entre el minotauro y Pasife, por constituir ésta, no tanto un encuentro físico efectivo, tal y como suele materializarse en el escenario aurisecular, mediante las acotaciones escénicas y los apartes que indican las entradas y salidas a escena, sino más bien un encuentro novelado y hasta dramatizado por Polineces, que en un largo parlamento retrospectivo, con ritmo entrecortado, refiere detenidamente las circunstancias de esta escena de « première vue<sup>2</sup> », sinónima aquí de cruce de dos vidas, de dos temporalidades en un punto concreto del espacio: Creta. Lope elige por tanto para esta escena de encuentro inicial, destinada ante todo a captar

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ BERBEL, *El Mundo Mitológico de Lope de Vega: Siete Comedias Mitológicas de Inspiración Ovidiana*, Fundación Universitaria Española, 2003, p. 192.

<sup>2</sup> ROUSSET, J., *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 56.

la atención del auditorio, la modalidad narrativa, con el propósito de mantener la ficción de lo mítico mediante la recreación de un ambiente bucólico y pastoril.

Si bien es ante todo el teatro el escenario por excelencia de una serie de todo tipo de encuentros entre diferentes personajes, no así ocurre en este caso, ya que no ve el espectador el encuentro en el tablado de la figura del toro y de la esposa de Minos, lo cual le da pie al poeta para explorar diversas tonalidades y registros poéticos, estrechamente conectados con los personajes y la situación, convirtiéndose así el texto teatral en invitación al encuentro poético. Lope hace pues participe al lector-espectador, que ha de reconstituir y reconstruir en su mente, todas las pautas y circunstancias de este encuentro fantaseado, y hasta idealizado por el público áureo, creando así el «Fénix de los ingenios» una versión escénica atractiva del mito del laberinto de Creta, al reescribirla desde la perspectiva barroca, y al acomodarla a la preceptiva estética de la época y a los gustos del vulgo. No habría que olvidar en este sentido otro encuentro: el de esta comedia de corral con su público, al que se le ofrece lo que pide y espera.

Se trata de un encuentro inesperado y fortuito, sumido en una adecuada indefinición temporal, «por un bosque cierto día», –lagunas y saltos temporales debidos sin duda a la adaptación del mito originario–, reforzando así la vertiente fabulosa de esta «escena clave»<sup>3</sup> de «première vue», e introduciendo al mismo tiempo otra poética, estrechamente relacionada con la del encuentro: la de la sorpresa y del suspense. En esta primera fase del encuentro, la percepción visual y el cambio de miradas adquieren relevancia, ya que el efecto producido por el toro en Pasife es inmediato: la turbación, el hechizo, el choque emocional, enfatizados además por el campo semántico de la fascinación y de la conmoción, que viene a revelar la ambivalencia de la figura taurina: «Puso los ojos Pasife/ en un blanco y rubio toro» (vv. 291-292), «Enamoróse Pasife/de este animal, dando asombro/ a Creta» (vv. 305-307). Bien es sabido además la importancia de lo visual en la representación neo-platónica del nacimiento del amor. Polineces refiere los hechos, brindándonos una imagen del toro espantosa y cautivadora al mismo tiempo, en un discurso hiperbólico, cargado de paralelismos, repeticiones machaconas, derivaciones («prodigio» (v. 324), «prodigioso» (v. 327), que traducen el espanto tanto de Polineces como de Minos. Es de destacar aquí el tópico del «efecto», propio de la puesta en escena del encuentro, modelizado por Rousset, generador no solo de la acción, sino también de la materia textual, que le posibilita a Lope concebir escenas de gran plasticidad visual, al focalizarse en los efectos fisiológicos del flechazo y del deseo sexual, engendrando así otra forma de encuentro: la del cuerpo con la palabra poética. El encuentro entre el toro y Pasife, «núcleo motor de la acción»<sup>4</sup>, marca una ruptura repentina en el enredo, provocando no solo la infidelidad de la esposa de Minos, o sea el adulterio, sino también el nacimiento del minotauro, dos efectos súbitos que se podrían insertar dentro de la tercera fase definida por Rousset: la de la «transgresión» (franchissement).

Lope convoca la metáfora taurina para explicar primero la traición de Pasife y hacer del hipócrita Minos un rey cornudo, y después, la metáfora de la procreación, las imágenes de gestación y el campo semántico del parto, «ha parido» (v. 318), «engendrado» (v. 365), «nació» (v. 379), «haber nacido» (v. 381), «nacieron» (v. 382), «pariese», (v. 385), con el propósito de hacer resaltar el aspecto prodigioso, y hasta mágico, de este loco encuentro amoroso, sinónimo de revelación.

La escena del encuentro de Pasife con el minotauro se concibe como un verdadero cuadro pictórico que apela a lo visual y a lo estético, con sus sombras y luces, sus colores y sus contrastes: «Puso los ojos Pasife/en un blanco y rubio toro» (vv. 290-291). Pasife parió a un toro cuya belleza solar inquietante e estilizada descansa en su blancura celestial y en su aspecto aurífero: «novillo de pocos años/más doméstico que hosco, /tan pintado de la piel, /con varias manchas el lomo, /que sólo por las estrellas/es el del sol más hermoso» (vv. 292-297).

La ambivalencia de la figura taurina la poetiza Lope con una retórica portentosa y pormenorizada, que le posibilita al espectador imaginar en un principio al toro nacido de un «efecto prodigioso». De momento, ni el espectador ni las *dramatis personae* han visto al minotauro, lo cual acentúa aún más la impaciencia del espectador en descubrir y en ver por fin al prodigio en el escenario. En este sentido, gradúa Lope sutilmente la tensión dramática hasta la mitad del acto primero, y más precisamente hasta el verso 677, momento en que tanto el espectador como Minos descubren finalmente al toro mediante otro arte que el de la poesía: el arte de la pintura que no apela ahora a la imaginación del espectador, sino a sus sentidos, funcionando éste al igual que un cronotopo del encuentro, creador de emociones y

<sup>3</sup> « Scène clé, à laquelle se suspend la chaîne narrative », así la llama J. Rousset, *ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> « Cellule motrice du récit », Jean Rousset, *op.cit.*, p. 43.

de deseos, que viene a enriquecer y a perfeccionar el desarrollo de la acción. Reza la acotación: (*Corriendo una cortina se ve en un lienzo pintado el Laberinto, y el Minotauro dentro*). El arte poético y el arte pictórico conjugados están al servicio de la descripción del minotauro, anticipando en realidad el próximo encuentro del monstruo taurino con Teseo.

Entre la descripción verbal de Polineces y la confrontación física del toro con el héroe mítico, se sitúa una etapa intermedia y decisiva que podríamos llamar el «preencuentro», o en boca de Jean Rousset, «le détour pictural<sup>5</sup>». Además de participar del encuentro progresivo entre Teseo y el minotauro y de funcionar por tanto como un encuentro anticipado o premonitorio, el lienzo «actúa» como desvelador de la verdad, como espejo de la realidad, siendo éste testimonio efectivo y materialización del engaño de la esposa del rey Minos, el cual descubre al mismo tiempo que el público al «monstruo medio toro y medio humano» (v. 320). Interesa señalar que la ejecución del lienzo no está representada en el escenario, ya que el espectador solo descubre en las tablas el resultado, al presentarlo y comentarlo. Dédalo al rey Minos, en una escena de gran tensión dramática.

Lope hace partícipe al espectador, al despertar primero su imaginación con la oralidad, o sea con el oído, (descripción del toro en boca de Polineces), y al proponerle, después, con el ingrediente pictórico, es decir, mediante lo visual y la mirada, que ponga o no en adecuación el discurso con la imagen. El oído y la percepción combinados, conforman el arte teatral, complementario de lo poético y de lo pictórico, en un perfecto juego de ecos.

Lope trae pues a colación todos los géneros y los sentidos para concebir escenas rebosantes de riqueza pictórica que despiertan simultáneamente la vista, el oído y aún a veces el olfato, definiéndose así el encuentro entre Pasife y el toro como un encuentro de sentidos, expresado mediante juegos sonoros, auditivos y poéticos.

De la misma manera, el poeta ofrece al público áureo un nuevo encuentro con un lenguaje constantemente reelaborado. A modo de ejemplo, refirámonos al motivo del artificio que toma diferentes formas, a lo largo de la trama, dando así lugar a la creación de un campo semántico sumamente rico, al servicio de la acción: «artificio» (v. 672), «artífice» (v. 686), «la fábrica» (v. 688). La tragicomedia va construyéndose en torno a esa médula del «artífice», supeditada al tema del encuentro, evocado por primera vez por Minos en el verso 666, y retomado después por casi todos los personajes de la obra, que acaban por inventar también artificios que les posibilite alcanzar sus fines. Por tanto, el término «fábrica», o «artificio», no se utiliza solo para designar el laberinto inventado por Dédalo, sino también para el desarrollo de la trama que necesita del encuentro y del artefacto para evolucionar. Todo es artificio: el encuentro de Pasife y del toro así como el nacimiento del minotauro es artimaña de Júpiter, Dédalo fabrica un artificio para encerrar al minotauro facilitando así el encuentro de Teseo con este último, el encuentro de Ariadna y de Teseo le sirve a Lope para introducir el artefacto del hilo de oro, posibilitando así la fuga de Teseo, artificio también de Teseo que mata al toro y huye de Minos con Ariadna, y por fin, ingenio de Ariadna que se disfraza de hombre, «con capas y espadas», para volver a encontrar al amado.

El segundo núcleo digno de interés de esta tragicomedia, en relación con la dialéctica del encuentro/desencuentro, no se construye según el mismo esquema, ya que no se trata ahora de un encuentro amoroso con sus componentes canónicos («effet», «franchissement»), sino más bien de un encuentro/desencuentro simbólico o metafórico entre casi todas las *dramatis personae* de la tragicomedia y el espacio en el que evolucionan, a sabiendas de que, según recuerda Bakhtine, «dans toute rencontre la définition temporelle («au même moment») est inséparable de la définition spatiale («au même endroit»<sup>6</sup>)».

Los encuentros suelen producirse a lo largo de un camino, de una ruta o de un itinerario, y en la tragicomedia que nos ocupa, se inscriben claramente dentro de una estrecha correlación entre la dimensión espacial, en este caso, el espacio marítimo, la dimensión actancial y las *dramatis personae*. Siendo el espacio aquel «punto donde se gestan y se cumplen los acontecimientos<sup>7</sup>», el mar va a definirse como el lugar por excelencia de tránsito, no sólo del héroe mítico Teseo, sino también de todos aquellos personajes que cruzan su camino: Ariadna, Fedra y Oranteo. Más allá de un mero elemento ornamental, el espacio marítimo y sus correlaciones tales como la isotopía del agua, la metáfora marítima, el

---

<sup>5</sup> ROUSSET, J., *op.cit.*, p. 56.

<sup>6</sup> BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 249.

<sup>7</sup> «Le point où se nouent et s'accomplissent les événements», *Ibid.*, p. 385.

naufragio, las expediciones, la nave, el viaje, van elaborando un complejo entramado simbólico, constituyendo así uno de los hilos directores más coherente de la tragicomedia, en contraposición sistemática con las fuerzas telúricas: «Pero guárdate, que vas/a peligro de tormenta;/que va en mis ojos el mar/y mis suspiros en ellas.» (vv. 133-136).

El mar y sus peligros se ciernen sobre todos aquellos personajes marcados por el sello de la traición y del engaño tales como el infame Minos y el antihéroe Teseo que merecen un castigo justo. Desde los primeros versos de la tragicomedia, resalta el espanto del rey Minos frente a las amenazas y calamidades del mar inestable, insondable y «alborotado», causa de terribles tormentas y tempestades: «fuera de eso, si llevara/en mi nave tu alevoso/corazón, era forzoso/que la mar se alborotara» (vv. 185-188). En realidad, Lope trae a colación la metáfora náutica para ambientar a la perfección su drama en el mundo de la cosmogonía griega, confiriéndole así más verosimilitud, a sabiendas de que eran los griegos un pueblo muy vinculado al mar por la rica variedad de divinidades acuáticas. Hogar de monstruos y de criaturas misteriosas, el mar primigenio es, junto con el laberinto, uno de los espacios más obsesivo y devorador de la tragicomedia, según exclama Minos: «la tierra que te ha criado, /el mar no; que el mar sagrado/no te querrá consentir» (vv. 190-192). Si el laberinto se define por su complejidad y su geometría tortuosa, el mar por lo contrario es el lugar del eterno retorno, del constante vaivén, a semejanza de sus olas, de la circularidad, según testimonia el uso reiterado del verbo «volver»: «¿Querrás volver al mar» (v. 2288), «cuando vuelvas al mar» (v. 2596-7). El rey Minos ambiciona volver a su patria navegando «tranquilo» (v. 199), sin la presencia de Cila, porque teme la furia de los míticos dioses marinos.

El motivo del encuentro, junto con el del engaño, es lo que reúne a ambos espacios: el rey Minos manda construir un laberinto a raíz del encuentro de Pasife con el toro y por tanto de la infidelidad de su esposa, mientras Teseo huye y embauca a Ariadna, «en el camino del mar», tras encontrarse con Fedra de la que queda prendido.

Es más: el mar se percibe también como una potencia justiciera que rige y controla la vida de los hombres a los que siempre vence, porque es tan caprichoso como la Fortuna «pues la trata el mar tan mal» (v. 1644), «parece jüez el mar,/que hace echar lo que está dentro» (vv. 1564-5), y en este sentido, el minotauro no es el único monstruo de la comedia, siendo también el mar un monstruo devorador que traga tanto a los náufragos como a los supervivientes, según exclama Ariadna: «¡Pluguiera a Dios que la mar/te comiera antes que vieras/las chozas de estas riberas» (vv. 1863-1865). Por lo demás, en la tercera jornada, el océano se convierte en el escenario de la batalla naval entre Teseo y Oranteo, definiéndose así el espacio marino como el lugar bélico y purificador por excelencia para purgar la afrenta y recuperar el honor perdido. El enfrentamiento bélico entre los dos rivales se puede leer como otra forma de encuentro, definiéndose así éste como el «acto de coincidir en un punto dos o más cosas, por lo común chocando una contra otra», y también, como «discusión, pelea, riña», según señala el diccionario de la *Real Academia Española*.

De particular interés resulta la escena, construida al igual que una escena cinematográfica en contrapicado, en que Ariadna entiende que ha sido abandonada por Teseo y su hermana Fedra. Ve, en el horizonte, desde lo alto de una peña, la nave que va alejándose y echa maldiciones, refiriéndose a la violencia del viento, a su vez portador de malas noticias, y a la fuerza arrebatadora del mar, presentado aquí como madre castradora, como madrastra que engendra bastardos, alusión directa al adulterio: «es madre la tierra /y la mar siempre madrastra» (vv. 1738-9). El encuentro ilusionante y hasta mágico de Teseo y Ariadna en la escena del acto primero en que ésta le ofrecía el hilo de oro, va deconstruyéndose, al evolucionar bruscamente e inesperadamente en un desencuentro, esto es, en «un encuentro fallido o decepcionante<sup>8</sup>», en un encuentro frustrado, que finalmente, no llega a «buen término», con la revelación del engaño, intensificado aquí por la iteración de los verbos de percepción. El descubrimiento de la traición se hace verticalmente, según un movimiento ascendente, desde el balcón, lugar elevado, que enfatiza la victoria final de Ariadna y el restablecimiento de su honor en el desenlace.

El mar, espacio del desencuentro final, compite con la tierra, lugar de encuentros fantaseados o efectivos, y eso que es un combate desigual, ya que el mar « hace echar lo que está dentro », (v. 1565) y de esa dialéctica tierra/mar, o sea, encuentro/desencuentro que delimita la comedia, nace la tensión dramática. Entre el mar y la tierra, existe en la comedia otro lugar transitorio de refugio para la mujer ultrajada, víctima del «desencuentro» (Ariadna): una cabaña de pescadores desde la cual se va a urdir un plan de

---

<sup>8</sup> Definición del *Diccionario de la Real Academia Española*.

venganza destinado a restablecer la verdad, de ahí sin duda la metáfora acuática de los peces atrapados en las «redes pardas» (v. 1577).

La omnipresencia de la nave como metaforización de la trampa, de la sepultura, del encierro y de la cárcel, se halla estrechamente vinculada con el motivo no menos relevante del viaje simbólico, – a su vez corrolario de la dicotomía encuentro/desencuentro –, que cobra diferentes formas a lo largo de la comedia: el viaje de la victoria del rey a punto de regresar a Creta, el viaje esperanzador que lleva a Teseo a vencer al minotauro, y en última instancia, el viaje sinónimo de huida, de engaño y de desencuentro (Teseo y Fedra abandonan a Ariadna), tres travesías que a fin de cuentas generan otra forma de encuentro: la de Ariadna con su destino que culminará, en el desenlace, al unirse con Oranteo. La metáfora del naufragio imprevisible e ineluctable y de sus conexiones – la fuerza desatada del océano, los temporales huracanados, la inclemencia de los dioses –, es una herramienta que conlleva suficiente interés dramático como para no dejar de incluirla en el drama, participando, a nuestro juicio, ésta, en «el nuevo orden establecido entre los diversos pecados cometidos en la obra y sus correspondientes castigos<sup>9</sup>». En su terrible maldición, Cila presagia la perdición de Minos, invocando, a la manera de un coro, a los elementos naturales tales como «los vientos» y «las aguas», con el propósito de desatar las fuerzas cósmicas, y enseguida después, sale Polineces a anunciarle a Minos el adulterio de Pasife primero, y la huida de Teseo con las hijas del rey. La maldición de Cila va a marcar pues la incertidumbre del destino de Minos que sufrirá su persecución a lo largo de la pieza. La lectura de la obra evolucionará en una atmósfera de fatalismo y de desaliento, porque el lector o espectador bien sabe ya que va a engendrar Pasife a un «toro blanco».

La asociación del mar con el amor (Venus, diosa del amor, nació del mar) es otra metáfora que simboliza el carácter inestable, cambiante e irreversible del loco amor y de la pasión amorosa, ya que Teseo se prende de Fedra, «en el camino del mar» (v. 1595). La dicotomía vida/muerte evidencia el carácter ambivalente y sagrado del «elemento húmedo» (v. 2224), siendo éste ante todo morada de los dioses.

El mar (y por extensión el espacio insular) así como el laberinto se configuran pues como dos espacios peligrosos y amenazantes que pesan sobre los personajes como dos espectros obsesivos capaces de engullir a sus víctimas por su carácter opresivo y fiero: «la fiera/furia del mar» (v. 2521). Se hace patente en la tragicomedia lopesca la asociación y fusión del mar y del laberinto con la temática del encuentro-desencuentro.

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que si bien participan los juegos de encuentros/desencuentros de la sólida estructuración de la tragicomedia y de su poderosa matriz textual, posibilitando así el desarrollo de la acción con sus aventuras, lances y peripecias, no es de desestimar no obstante su fuerte poder semántico, mediante el cual puede Lope escenificar una fábula mitológica, construyendo al mismo tiempo una trama secundaria, destinada a resolver los conflictos de honor, de modo que la comedia, que había empezado como una comedia mitológica, clausura, bajo el signo de la reconciliación y de los reencuentros, como una típica comedia de capa y espada.

La dialéctica del encuentro/desencuentro, que puede tomar diferentes formas a lo largo de la comedia, se hace pues creación artística y literaria, alcanzando así una perspectiva original, al poetizar Lope no solo las modalidades del encuentro amoroso, sino también las circunstancias espacio-temporales que las circundan. El «Fénix de los Ingenios» imprime pues a su creación artística su sello personal y original, ornándola con todos aquellos elementos que estima más en consonancia con el desarrollo teatral de la materia mítica.

Veintiséis años más tarde, en 1638, Tirso de Molina, en su *Laberinto de Creta*, se inspirará del modelo de Acis y Galatea de la *Fábula de Polifemo* de Góngora<sup>10</sup> para construir la escena del encuentro entre Teseo y Ariadna, que se configurará ahora como una exaltación del amor divino y de la misión salvífica de Teseo, figura crística que viene a salvar a Ariadna.

---

<sup>9</sup> BERBEL, M., *op. cit.*, p. 237.

<sup>10</sup> ARELLANO, I., *Arquitectura del ingenio: estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Revista Estudios-GRISO, 2001, p. 268.

## Bibliografía

ARELLANO, Ignacio, *Arquitectura del ingenio: estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Revista Estudios – GRISO, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

LOPE DE VEGA, *El laberinto de Creta*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. (Edición digital a partir de: Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), *Obras de Lope de Vega, XIV: comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas (BAE, CXC), 1966, pp. 51-98.).

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El Mundo Mitológico de Lope de Vega: Siete Comedias Mitológicas de Inspiración Ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.

TIRSO DE MOLINA, *Obras completas. Autos sacramentales de Tirso de Molina, II: El laberinto de Creta, La madrina del cielo, La niunfa del cielo*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2000, pp. 104-145.

## Notice biographique

Naïma Lamari est maîtresse de conférences en études hispaniques à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse et titulaire d'une thèse de doctorat intitulée « Le personnage du père dans l'œuvre théâtrale de Tirso de Molina ». Sa recherche porte sur la littérature espagnole du Siècle d'Or, le théâtre et la Comedia Nueva (XVIIe), Tirso de Molina, la famille et les parentés au Siècle d'Or.