

MITOLOGÍA, TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL  
Y ESCENA.  
EL MONTAJE DE *LA BELLA AURORA*, DE LOPE  
DE VEGA, POR EDUARDO VASCO (2003)\*

Purificació Mascarell

Universidad Complutense de Madrid - Universitat de València  
<purixinela@hotmail.com>

Artículo recibido: 14 de junio de 2016

Artículo aceptado: 21 de julio de 2016

**RESUMEN**

Este trabajo analiza el caso de la comedia mitológica de Lope de Vega *La bella aurora*, dirigida por Eduardo Vasco con la compañía Noviembre Teatro en el año 2003. Se estudia la adaptación del mito original por parte de Lope en su obra barroca y el trabajo escénico que adopta Vasco en el siglo XXI para potenciar una lectura lúdica y posmoderna del mito de Céfalos y Procris.

**PALABRAS CLAVE:** teatro barroco, comedia mitológica, Lope de Vega, Eduardo Vasco, adaptación, puesta en escena.

**ABSTRACT**

This paper evaluates the case of Lope de Vega's mythological comedy *La bella Aurora*, directed by Eduardo Vasco with Noviembre Teatro company in 2003. What is examined is the adaptation of the original myth by Lope in his baroque play and the stage production devised by Vasco in the XXIst century in order to promote a ludic and postmodern reading of the myth of Cephalus and Procris.

**KEYWORDS:** baroque theatre, mythological comedy, Lope de Vega, Eduardo Vasco, adaptation, staging.

\* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033, FFI2011-23549 y FFI2015-66393-P.

Los Siglos de Oro españoles fueron, quizá como nunca después, una época de esplendor en la recuperación y reivindicación artística de la mitología grecolatina. Por referirnos solo al ámbito literario, la poesía de Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora o Francisco de Quevedo se nutrió de personajes, pasajes y motivos de los mitos clásicos, extraídos principalmente de las *Metamorfosis* de Ovidio y trasladados a los versos áureos con variaciones, ampliaciones o relecturas enriquecedoras del original<sup>1</sup>. El mundo irreal de los mitos fascinaba a los creadores del Renacimiento y del Barroco, les proporcionaba un potente y maleable material de base estética y, a la par, les servía para profundizar en todos los aspectos de la condición humana, en las pasiones, los errores, los miedos y las audacias que caracterizan a hombres y mujeres de todas las épocas.

Los dramaturgos barrocos, por su parte, aprovecharon el inagotable manantial de la mitológica clásica para concebir obras teatrales destinadas, en su mayoría, a un público minoritario, un público cortesano que podía disfrutar de las comedias urbanas de capa y espada en los bulliciosos corrales de comedias, pero que gustaba de platos especiales en su propio terreno. Para ellos, Calderón de la Barca o Lope de Vega crearon bellas piezas de temática mitológica que solían requerir un complejo uso de tramoyas y recursos especiales en su fastuosa puesta en escena<sup>2</sup>. Pensadas para su representación en salones palaciegos o espacios abiertos naturales (los jardines del Retiro, por ejemplo), las comedias mitológicas eran consumidas por un público noble medianamente culto que conocía los hechos dramatizados gracias a las traducciones de los textos clásicos que circulaban en la época y a su frecuente aparición en la poesía del momento. No obstante, las comedias mitológicas de Lope, frente a las de Calderón, no precisaban de un montaje tan elaborado y costoso, y podían ser también representadas, en ocasiones, ante el variopinto público de los corrales, tan capaz de disfrutar de las fantásticas aventuras de dioses y mortales como ahora nosotros.

Lope de Vega, el autor que nos ocupa, firmó un total de nueve obras de materia mitológica cuyos textos se han preservado hasta nuestros días: *Adonis*

<sup>1</sup> A este respecto, además de centenares de artículos, pueden consultarse el trabajo ya clásico de José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (1952), y el más reciente y completísimo de Rosa Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (1998); ya específicamente desde una perspectiva teatral, se aconseja el volumen colectivo *El mito en el teatro clásico español* (1988), coordinado por Francisco Ruiz Ramón y César Oliva.

<sup>2</sup> Como ejemplo, véase el caso de la representación de la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro como modelo de aclimatación de la fastuosa escenografía italiana en los espacios palaciegos de la España del Barroco (Egido, 1989).

y *Venus, Las mujeres sin hombres* (sobre Teseo y las Amazonas), *La fábula de Perseo, Justa de Tebas y reina de las Amazonas, El laberinto de Creta, El vellocino de oro, El marido más firme* (sobre el mito de Orfeo y Euridice), *El amor enamorado* (sobre el mito de Apolo y Dafne) y *La bella Aurora*<sup>3</sup>. De entre todos ellos, tan solo dos han sido llevados a la escena en el pasado y el presente siglo. El Centro de Documentación Teatral, en su base de datos de estrenos<sup>4</sup>, documenta tres montajes modernos de *El amor enamorado*: Ernesto Caballero la dirige para Producciones Marginales en 1986, Vicente Fuentes la monta con los estudiantes de la Real Escuela Superior de Arte Dramático en 1991 y, ya en 2011, la compañía teatral Lacaimana la representa con un texto adaptado por Álvaro Lizarrondo.

*La bella Aurora*, la comedia que nos va a interesar en este trabajo, ha sido trasladada a las tablas en dos ocasiones y siempre de la mano del director madrileño Eduardo Vasco. Enamorado de Lope desde su juventud y defensor del patrimonio teatral clásico español hasta el punto de ser nombrado director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2004, Vasco se mantuvo en la institución pública hasta 2011<sup>5</sup>, cuando cedió el testigo a la actual directora, Helena Pimenta, y decidió centrarse en la trayectoria de su compañía privada, Noviembre Teatro (una de las principales compañías españolas con repertorio clásico inglés y español)<sup>6</sup>. *La bella Aurora* interesó al director ya en 1994, cuando iniciaba su andadura en la joven compañía Don Duardos Teatro. Un década después, en 2003, volvió sobre la pieza con Noviembre Teatro y

<sup>3</sup> Según datos extraídos de la base de datos en línea ARTELOPE (2012), dirigida por Joan Oleza desde la Universitat de València. La tesis doctoral de J. A. Martínez Berbel (2003) se ocupa de siete de estas nueve comedias mitológicas de Lope y analiza cuestiones como las fuentes empleadas por el dramaturgo, la exégesis de los mitos, los temas o los personajes. Aunque ya en 1994, la investigadora N. Valencia López había leído una tesis doctoral donde estudiaba con detalle la producción dramática de Lope en torno a los mitos clásicos. En su trabajo, se ocupa de todos los títulos recogidos en ARTELOPE excepto de *Justa de Tebas y reina de las Amazonas*, y trataba aspectos como la fechación de las obras, su transmisión textual, las fuentes, las temáticas, la estructura, el estilo, la versificación y la escenografía. A ambas tesis doctorales debe remitirse el interesado en un estudio completo de las comedias mitológicas lopescas.

<sup>4</sup> A disposición de los usuarios, de manera libre y gratuita, en la página web de esta institución perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: <<http://teatro.es/es/bases-de-datos>>.

<sup>5</sup> Para profundizar en el trabajo de Vasco durante su etapa en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, véase Mascarell (2014a y 2014b).

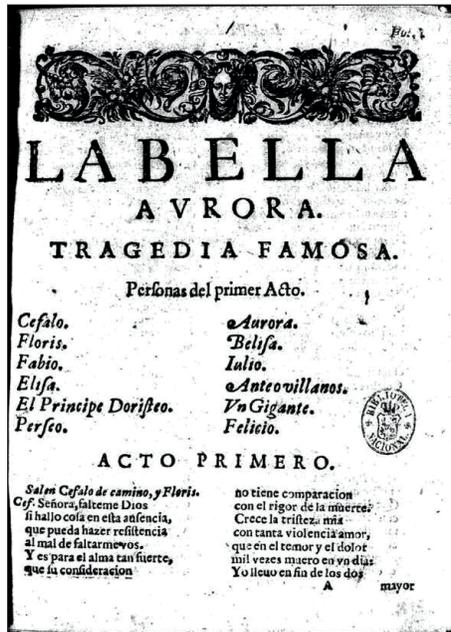
<sup>6</sup> El repertorio completo de la compañía Noviembre se encuentra en <<http://www.noviembreteatro.es/>>.

realizó un montaje que se cuenta entre las mejores traslaciones escénicas de comedias mitológicas barrocas en la modernidad<sup>7</sup>.

Pero antes de introducirnos en el espectáculo de Vasco, debemos detenernos en la obra lopesca y en su particular adaptación del mito de Céfalos, Procris y Aurora. No en balde, «el interés de la versión de Lope radica no tanto en su sometimiento o fidelidad a la fuente, como en su desviación», tal como sostiene el poeta Jaime Siles (2006: 107). Para esta recreación dramática, y a tenor de los estudios pormenorizados de los investigadores Michael McGaha (1981) y Juan Antonio Martínez Berbel (2003), Lope debió basarse en la traducción española de las *Metamorfosis* publicada por Jorge de Bustamante hacia mediados del siglo XVI. En esa obra renacentista, la historia leída por el Fénix puede resumirse así: Céfalos y Procris disfrutaban de su felicidad de recién casados hasta que Aurora, ninfa de la diosa Diana, se enamora de Céfalos, lo rapta y lo mantiene consigo durante algún tiempo en su palacio, a pesar de las protestas continuas de Céfalos, que se mantiene fiel a su esposa. Harta de las quejas, Aurora accede a liberarlo, pero no sin advertirle que se arrepentirá de regresar junto a su mujer. Con el tiempo, en efecto, Céfalos empieza a meditar sobre esta amenaza y sospecha que su esposa puede ser una adúltera. Los celos enrarecen la relación de la pareja hasta el punto que la joven decide huir e instalarse en los montes. Céfalos ruega su perdón y la pareja vuelve a vivir en paz. Pero los celos regresan y se instalan en el ánimo de Procris, que sigue a su marido mientras participa en una cacería. En un descanso junto a un riachuelo, el joven invoca al Aura para que le refresque con su aire. Procris, que observa la escena desde los matorrales, piensa que su marido está llamando a una ninfa en vez de al viento, y considera su infidelidad. En ese momento, Céfalos cree escuchar entre la maleza al animal que buscaba y lanza allí su jabalina mágica, que nunca falla, regalo de la propia Procris que muere herida entre los brazos de su esposo.

<sup>7</sup> Ficha artístico-técnica del espectáculo *La bella Aurora*, de Noviembre Teatro:

Estreno: 3 de junio de 2003, en el Claustro de los dominicos de Almagro (Festival Internacional de Teatro Clásico). Dirección: Eduardo Vasco. Versión: Yolanda Pallín. Escenografía: Richard Cenier. Vestuario: Rosa García Andujar. Diseño de iluminación: Miguel Ángel Camacho. Espacio sonoro: Eduardo Vasco. Elenco de actores: Laura Hernando (Procris), Francisco Rojas (Céfalos), Antonio Molero (Fabio [criado]), Daniel Albaladejo (Príncipe Doristeo), Perseo (secretario) / Julio (pastor): Fernando Sendino, José Vicente Ramos (Anteo [pastor]), Elvira Cuadrapani (Silvana [ninfa]), Maya Reyes/Nuria Mencía (Aurora [ninfa]).



Hasta aquí, la historia según Ovidio. En manos de Lope de Vega, los cambios realizados permiten justificar que el título de su pieza no aluda a los protagonistas originales de la historia, Procris (aquí bajo el nombre silvestre de Floris) y Céfalo, sino a Aurora, que pasa de simple personaje de reparto a antagonista con funciones casi demiúrgicas, como ha estudiado Enrique Rull (2011). *La bella Aurora* es la primera de las doce comedias incluidas en la Parte XXI de las obras de Lope, publicada ya de manera póstuma en 1635 por la hija del dramaturgo. El Fénix transforma la trama del mito añadiendo nuevos ingredientes, además del incremento del protagonismo de Aurora: introduce personajes de su propia cosecha para crear una mayor densidad en la maraña amorosa que envuelve a los protagonistas, y añade su particular dosis de comicidad a través del criado gracioso, Fabio, y los dos pastores, Julio y Anteo, que viven atemorizados por los faunos y las ninfas del monte. Todo ello en una pieza con final trágico que condiciona el tono general de cualquier puesta en escena<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> En este sentido, conviene recuperar la opinión del crítico teatral del diario *El País*, Javier Vallejo, quien apuntó tras ver la obra dirigida por Vasco: «Uno de sus mejores aciertos consiste en haber troceado y repartido a lo largo de la comedia —tragedia la llamó Lope, y trágica es, porque mal acaba— las escenas de los labriegos Julio y Anteo, que doblan al gracioso Fabio, criado de Céfalo, como en el circo el contraugusto dobla al payaso de las bofetadas» (2003).

Entre los cambios determinantes con respecto al mito ovidiano, destaca la incorporación de dos personajes que pugnan por el amor de Procris y se yerguen en antagonistas de Céfalo, propiciando una subtrama amorosa paralela a la principal. Se trata del príncipe de Tebas, Doristeo, y de su privado, Perseo, ambos enamorados de Procris. De hecho, estos personajes secundarios introducidos por Lope cobran especial relevancia en el desarrollo de la acción. Es Doristeo quien obliga a separarse a los recién casados porque invita a una cacería a Céfalo, con el secreto objetivo de forzarlo a perderse en el monte y poder comunicarle su muerte a Procris. Doristeo pensaba que, una vez supuestamente viuda, la joven accedería a casarse con él. Pero Procris se mantiene firme pese a los recurrentes intentos de seducción de Doristeo y de su privado. También el gracioso Fabio, nacido de la pluma del Fénix, se acopla perfectamente a la acción del mito y sirve de acompañante fiel de Céfalo, al que advierte del encantamiento al que está sometido por Aurora y convence para regresar al lado de su esposa. Junto con los mencionados Julio y Anteo, figuras cómicas procedentes de la tradición pastoril tan cara a Lope, protagoniza las escenas más divertidas de la pieza, en perfecto contrapunto con los oscuros enredos de Doristeo y Aurora. Esta última, en palabras de Enrique Rull,

se erige en el desencadenante de la tragedia, no es sólo un recurso dramático inicial ni un personaje marginal, no es una mera excusa para justificar los celos de Floris [Procris], es un actante dramático de primer orden y un personaje cuya relevancia posee mayor dimensión que la propia Floris en el primer acto de la obra, en donde [Aurora] es la amante querida y correspondida por Céfalo. (2011: 209)

Ciertamente, Aurora se convierte en el personaje central del primer acto de la comedia y resulta fundamental para todo el desarrollo de la trama. No puede perderse de vista que logra retener a Céfalo a su lado durante todo un año. En Ovidio no se especifica este lapso temporal, pero da la impresión, por las quejas continuadas de Céfalo, que no es mucho el tiempo que pasa junto a Aurora. En el drama barroco, se alude a un encantamiento amoroso por parte de la ninfa, pero Lope juega, con una ambigüedad magistral, a fomentar la duda en el espectador: ¿de verdad Céfalo está en el palacio de Aurora contra su voluntad? Por momentos, da la impresión de haber olvidado a su esposa y gozar enamorado de Aurora. Todo ello justifica que Lope opte por un título que relega a Floris/Procris a un segundo plano.

La adaptación de Eduardo Vasco para su montaje de 2003 utiliza el texto de Lope como base principal, pero incluye parlamentos bien engarzados pro-

cedentes de otras comedias lopescas y recoloca o recorta fragmentos de *La bella Aurora*, de cuyo original queda un 60%, según declaraciones del propio director (Cano Navarro, 2003: 222), que no temió podar los versos de la obra hasta posibilitar una concentrada representación de hora y media sin apenas digresiones ni caídas de interés. Como el mismo Vasco explica:

El trabajo hasta llegar a la versión definitiva comenzó con un reordenamiento de la estructura del texto, tratando de aprovechar el material que la comedia original ofrecía. Eliminamos las partes excesivas o redundantes de las escenas, los pasajes basados en juegos de palabras o situaciones en las que Lope trataba de seguir la historia original una vez que había planteado la suya, lo cual era además de inverosímil, poco interesante y demoraba en exceso la acción. (2003: 51)

No es objetivo de este artículo el realizar un estudio pormenorizado de los cambios textuales efectuados sobre la pieza de Lope para su traslación a la escena contemporánea; nuestra atención se centra en las claves de esta propuesta escénica planteada a partir de una comedia mitológica desconocida por el gran público (más familiarizado con célebres textos de Lope como *El perro del hortelano* o *Fuenteovejuna*<sup>9</sup>): ¿qué recursos teatrales se pusieron en juego en este montaje para lograr transmitir la historia de celos, desamor, pasiones y muerte que rodea a Procris y Céfalos?, ¿cómo se planteó un mito grecolatino, filtrado por el tamiz dramático barroco, ante el espectador del siglo XXI?

La trayectoria de Eduardo Vasco, con un total de catorce títulos pertenecientes al teatro áureo y dirigidos bien desde el ámbito público bien desde el privado, ha consolidado una particular fórmula estilística a la hora de escenificar a los clásicos españoles. El denominado «sello Vasco» se basa en la elegancia de las formas, la sobriedad escenográfica, el detallismo en el vestuario, la música en directo, la claridad interpretativa, el rigor en la dicción del verso y una belleza general que envuelve, de manera fascinante, el espectáculo. En 2003, con un presupuesto mucho más modesto que el que manejaría a partir de un año después con la Compañía Nacional, Vasco comenzó a asentar este conjunto de características que definen su quehacer escénico. Analicemos su propuesta con *La bella Aurora*.

<sup>9</sup> Para conocer el canon moderno y contemporáneo de Lope sobre las tablas veáse Mascarell (2013).



El espacio dominante de esta comedia mitológica, como ha señalado Ximena González (2005: 170), es el bosque sagrado, poblado de ninfas, faunos, sátiros y animales maravillosos, un espacio que alterna con el ámbito de la ciudad, típico de la comedia urbana (balcones y puertas donde Doristeo insiste en su amor) y con el ámbito doméstico, característico de la comedia palatina (interior de la casa de Procris). Vasco unifica en un solo espacio la multiplicidad de lugares de la acción con el objetivo de evitar los siempre entorpecedores cambios escenográficos. Además, de este modo, conecta con la representación barroca de corral, en la que una sola escenografía servía para representar los diferentes espacios de la acción mediante un mínimo *atrezzo*, el simple cambio de vestuario de los personajes o, únicamente, el decorado verbal. El mismo palacio de Aurora y el templo de Diana se subsumen dentro del telón que preside el fondo del escenario donde se representa esta comedia. Porque la escenografía escogida por Vasco recalca la ficción y la teatralidad de la historia: se trata de un viejo escenario en medio de la naturaleza, tal como describe el director, «un tablado con una embocadura, como si fuese un teatro que ha quedado abandonado en el bosque, con dos telones, uno de terciopelo rojizo que se recoge a la veneciana, y otro crudo, de fondo, que permite la entrada de los personajes por su corte central» (Vasco, 2015: 21-22).



Los diferentes espacios de la acción se perfilan mediante un acertado uso de las luces por parte del iluminador Miguel Ángel Camacho, que frecuenta el claroscuro en las escenas más dramáticas y escoge los tonos rojizos cuando Aurora ostenta su poder, el verde claro cuando aparece la diosa Diana o a los efectos acuosos cuando Céfalo descansa de la cacería. Asimismo, el ambiente sonoro es otro pilar fundamental de esta puesta en escena. Vasco imprime un aire coral al drama empleando a los mismos actores como músicos para la interpretación en vivo de una inquietante partitura de percusión, con timbales y triángulos, que aumentan su presencia y ritmo a medida que el final trágico se acerca.

La ambientación, como suele ser frecuente en los trabajos de este director, viene definida por el detallismo del vestuario que lucen los actores, ataviados por la diseñadora Rosa García Andújar<sup>10</sup>. El periodo neoclásico francés es el escogido para la creación de unos figurines inspirados en las estampas de los libros del siglo XVIII de los que es apasionado coleccionista

<sup>10</sup> De hecho, el tándem compuesto por la diseñadora de vestuario Rosa García Andújar y el iluminador Miguel Ángel Camacho es mantenido por Vasco para dos de sus producciones de clásicos durante la etapa al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *Amar después de la muerte* (2005) y *El castigo sin venganza* (2005). En particular, Miguel Ángel Camacho se convierte en un habitual en las fichas artístico-técnicas de los montajes dirigidos por Vasco para la CNTC, con más de una decena de colaboraciones entre 2004 y 2011.

Eduardo Vasco. Esta estética de aire ilustrado no desentona con la fábula mitológica en tanto en cuanto el neoclásico fue un importante periodo histórico de recuperación y estudio de la cultura grecolatina. En ello se percibe, pues, un claro guiño del director, que enlaza el Seiscientos con el Setecientos bajo el signo de la mitología.



Los personajes cuya indumentaria resulta más llamativa, obviamente, son las dos ninfas, pertrechadas con provocativos corpiños de lentejuelas doradas y adornos de enormes plumas en sus cabezas. Ambas exhiben la icónica desnudez atribuida a estas deidades menores de la naturaleza, pero con un toque lascivo de meretrices fantásticas. Frente a los movimientos sensuales y procaces de las ninfas y a su estética con reminiscencias de carnaval veneciano, se sitúa la discreta y dulce Floris, con sus vestidos estilo imperio, dentro del espíritu neoclásico más recatado.

La interpretación actoral, en su conjunto, persigue la naturalidad en la dicción del verso sin perder el ritmo musical que impone la rima, huyendo de impostaciones dramáticas para presentar a personajes con emociones contemporáneas bien reconocibles. De hecho, cuando a Vasco se le preguntó por qué le interesaban las obras más periféricas del canon lopesco, el director no dudó

en aseverar que le permiten ser menos localista y más universal (2003: 50). Mientras que las comedias religiosas, de enredo amoroso o del honor se hallan muy sujetas a la época que las vio nacer, las de tema legendario, novelesco y mitológico permiten una mayor libertad en su traslación escénica y una conexión más directa con la sensibilidad del público actual.



No obstante, las cifras certifican que los directores contemporáneos no se han interesado por la magia de estas piezas. En su conjunto, constituyen una veta fascinante por explotar. Si compañías privadas como Teatro Corsario, que montó *El mayor hechizo, amor*, de Calderón, en el año 2000, han demostrado que las peripecias de Ulises y su tripulación en la isla de la maga Circe todavía siguen entusiasmándonos, la CNTC, en sus 30 años de vida, y con más de setenta montajes de teatro clásico español en su repertorio, jamás ha llevado a escena una comedia mitológica. Sirva este trabajo para poner en valor las adaptaciones dramáticas de los mitos en el Barroco y la necesidad de ofrecerlas sobre las tablas a los espectadores del presente.

## BIBLIOGRAFÍA

Cano Navarro, J., «Sobre la representación de *La bella Aurora*», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Tirso, de capa y espada*.

- Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 221-227.
- Cossío J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa Calpe.
- Egido, A. (1989). «Introducción», *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca. Madrid, Cátedra, pp. 11-127.
- González, X., «Los diversos espacios de la representación mitológica en cuatro comedias de Lope de Vega», en M. Romanos, X. González y F. Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 163-173.
- Martínez Berbel, J. A. (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega, Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Mascarell, P. (2013). «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo (TeaPal)*, 7, pp. 305-317.
- Mascarell, P. (2014a). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral de la Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Departamento de Filología Española. Consultable en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>>.
- Mascarell, P., «La deleitosa elegancia de la dramaturgia barroca: Eduardo Vasco en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2004-2011)», en M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014b, pp. 71-91.
- McGaha, M. D., «*El marido más firme* y *La bella aurora*: Variaciones sobre un tema», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 431-439.
- Oleza, J. (dir.) (2012). *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*. Consultable en: <<http://artelope.uv.es>>.
- Ruiz Ramón F. y Oliva C. (coord.) (1988). *El mito en el teatro clásico español*. Madrid, Taurus, pp. 55-81.
- Rull Fernández, E. (2011). «Lope de Vega y la transposición de los mitos: *La bella Aurora*», *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 27/1, pp. 204-215.
- Romojaro, R. (1998). *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*. Madrid, Anthropos.
- Siles, J. (2006). «*La bella Aurora*». *Bambalina y tramoya*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 107-109.

- Valencia López, N. (1994). *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española).
- Vallejo, J. (2003). «Lope de Vega y los faunos». *El País*. Consultable en: <[http://elpais.com/diario/2003/08/02/babelia/1059779172\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/08/02/babelia/1059779172_850215.html)>.
- Vasco E., «Tres visiones distintas de la pasión en Lope», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 47-60.
- Vasco, E., «Un director de escena ante el viejo Lope», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *El último Lope (1618-1635) a escena. Actas de las XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 15-30.
- Vega, Lope de (1635). *La bella Aurora*. En *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín. Consultable en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bella-aurora-tragedia-famosa--0/>>.

