

CAPÍTULO 5

EL VELLOCINO DE ORO

1.- INTRODUCCIÓN

El *Vellocino de oro* se aparta, sin duda, del resto de la producción dramática lopesca de tema mitológico por sus especiales características escénicas. Es un espectáculo palaciego de corta extensión, sin división en las habituales jornadas. Si hay que destacar una cualidad esencial de la obra es la de su función panegírica, a la cual se supeditan absolutamente todos los restantes elementos del drama, incluida –evidentemente– la exégesis del mito. La opinión general de la crítica coincide en considerar que la obra fue compuesta para ser representada en las fiestas organizadas en el palacio de Aranjuez con motivo del decimoséptimo cumpleaños de su Majestad Felipe IV, el 8 de abril de 1622²⁶⁰. La fiesta, sin embargo, hubo de ser retrasada, quizás por el mal tiempo, y no comenzó hasta el 15 de mayo siguiente. José María Díez Borque²⁶¹ ajusta la fecha de dicha

260. Morley y Bruerton, *op. cit.*, pp. 401-402, fechan la comedia en este año y afirman que pudo ser abreviada a partir de una comedia más larga anterior, que sería, posiblemente, la que aparece en la segunda lista de *El Peregrino*, cuatro años antes de la fecha propuesta. El presente análisis obviará esta hipótesis y se referirá exclusivamente al texto conservado, relacionado directamente con la fiesta palaciega.

261. «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, Diciembre 1991- Junio 1992, Madrid, Casa de Velázquez. 1995* (Collection de la Casa de Velázquez, nº 48), pp. 155-177. Para los datos referentes a dicho espectáculo cortesano, que no entran dentro del plan del presente trabajo, se puede consultar, además de éste de Díez Borque, el artículo de Teresa Ferrer «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, p. 47-63, así como el estudio de la obra que Menéndez y Pelayo hace para la edición de la Biblioteca de

representación al 17 de mayo en el «Jardín de los negros» de dicho palacio, después de que el día anterior se hubiese puesto en escena la obra del Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, si bien el espectáculo de Lope se vio interrumpido por el famoso incendio que algunos llegaron a atribuir al propio Villamediana quien, enamorado de la reina, quiso gozar del privilegio de alejarla de las llamas, llevándola en sus brazos.

La suerte editorial de esta comedia ha sido, hasta ahora, poca, como ha ocurrido –desgraciadamente– con la mayor parte de la producción mitológica dramática de Lope de Vega. *El vellocino de oro* se publicó en la parte XIX de las comedias del Fénix, un año después de su representación en homenaje a Felipe IV. Modernamente sólo disponemos de la edición de Menéndez y Pelayo para la Real Academia, volumen sexto, que se vuelve a recoger en el tomo 190 de la Biblioteca de Autores Españoles (volumen XIV de las obras de Lope), entre las páginas 99 y 133, edición por la que se citará en el presente trabajo.

En el citado estudio de Menéndez y Pelayo, este crítico pone la obra en correlación con el espectáculo propuesto por don Juan de Vera Tassis para el nombrado cumpleaños de Felipe IV y afirma que

Lope [...] prefirió acudir al arsenal de la mitología, donde encontró una fábula perfectamente acomodada para este género de exhibición pomposa, con la ventaja de ser ya familiar a los espectadores, lo cual permitía más rapidez en la acción, subordinada, como tenía que estarlo, a las máquinas, decoraciones, danzas, músicas y tramoyas. Sembró toda la obra de versos

bellísimos y triunfó como lírico, ya que las condiciones de la obra apenas le permitían mostrar su talento dramático²⁶².

La fábula elegida contenía, efectivamente, todos los ingredientes para convertirse en un espectáculo escénico apetecible para el ilustre auditorio al que estaba dirigida. Era conocida y contenía suficientes referentes a lo pastoril, lo mágico, lo amoroso y lo valeroso –amén de las numerosas excusas para el lucimiento escenográfico– como para convertirse en un espectáculo grandioso. Muchas otras fábulas mitológicas, gran parte de ellas, seguramente conocidas por el Fénix, contenían los elementos arriba citados y hubieran resultado igualmente vistosas. Sin embargo hay otro detalle que hace que la elección de la fábula de Jasón fuese la perfecta y que tiene mucho que ver con la principal función de la obra en sí, la panegírica. No podía haberle sido más favorable al autor madrileño la coincidencia de que el emblema de la orden del Toisón de oro fuese adoptado como emblema de la Casa Real desde la llegada de Carlos V a España²⁶³.

262. *Op. cit.*, vol. XIII, p. 254.

263. La orden del Toisón de oro fue creada el 10 de enero de 1429 por el duque de Borgoña, Felipe III «El Bueno», de modo simultáneo a la proclamación de independencia con respecto a Francia. En el momento de máximo esplendor de la estirpe borgoñona nació esta orden militar que, bajo el auspicio de San Andrés, se consagró a defender la fe cristiana, adoptando como epígrafe la frase «Ante ferit quam flamma micet» y como emblema la dorada piel del vellocino, inspirándose en la leyenda fabulosa de Jasón y los Argonautas. En 1516 se ratifica su aprobación por el pontífice León X, aunque ésta había sido concedida ya en 1433 por Eugenio IV. La Orden no pertenece en estos momentos al ducado de Borgoña, sino a la casa de los Habsburgo, y el maestrazgo de la misma se convierte en herencia familiar. Por vía de su abuelo el emperador germánico Federico –que se había reservado el poder supremo de la Orden tras la muerte del hijo de Felipe, Carlos «el Temerario»– llega a Carlos V el cargo de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro, que ostentó con gran orgullo el monarca. El collar de la Orden, con la característica insignia de la piel del vellocino, se convirtió en manos de la monarquía española en un valioso reconocimiento del favor real y en símbolo de la religión católica en la larga contienda sostenida frente al protestantismo. Pese a iniciar su decadencia bastante pronto, ya en el reinado de Felipe II, su valor simbólico y referencial siguieron estando vivos, como puede inferirse de su

Lope eligió para esta comedia la única fábula que le permitía ejercer muy directamente sus elogios hacia Felipe IV, con motivo de su cumpleaños.

Ya se ha hablado, con respecto –por ejemplo– a *Adonis y Venus*, de las especiales condiciones dramáticas que impone que una comedia sea destinada a su representación en la corte, con respecto a su montaje en los corrales. El caso de *El vellocino de oro* es especialmente significativo en este sentido. No se provee, en este caso, a una comedia de las características adecuadas para su representación áulica, se crea *ex profeso* un espectáculo para el momento y para el lugar el cuestión y absolutamente todos los elementos del mismo –comenzando por el género– se ponen, como se verá más adelante, al servicio de dicha representación.

utilización por parte de Lope en esta comedia.

2.- ORÍGENES DEL MITO

2.1.- Jasón y los Argonautas

La historia del vellocino de oro y de la expedición de los Argonautas que lo rescató del jardín del rey de la Cólquide comienza, no con el protagonista de la fábula –Jasón–, sino con dos personajes anteriores a él, Frixo y Hele. Éstos eran hijos de Atamante, soberano de Orcómeno (en Beocia), y Néfele. Cuando Néfele murió, Atamante se casó con Ino, que de modo inmediato generó un gran odio hacia sus hijastros, que la llevó a pedir a su marido que los sacrificase a Zeus. Atamante cedió a las malas artes de la mujer y estaba a punto de matar a sus propios hijos cuando el propio padre de los dioses, o según algunas tradiciones el espíritu de la propia Néfele, les envió un carnero de oro en el que escaparon de Beocia en dirección al Oriente. Durante su travesía Hele cayó del carnero y se ahogó en el Helesponto (que tomó su nombre de la desgraciada joven) pero su hermano consiguió llegar sano y salvo a la Cólquide, donde reinaba Eetes. Éste recibió con honores al hijo de Atamante y le entregó la mano de su hija Calcíope. Frixo, en compensación, sacrificó el carnero al padre de los dioses y entregó la piel a Eetes, que la custodió en un bosque consagrado a Ares.

Frixo se estableció en la Cólquide, donde murió siendo muy anciano. Calcíope le dio varios hijos, que habrían vuelto a Orcómeno a recuperar el trono de su padre. El más famoso de sus hijos, Argo, se convirtió en partícipe de la continuación de esta historia, ya que fue el constructor de la nave que condujo a los Argonautas hasta la Cólquide.

Jasón es hijo de Esón, soberano de Yolco. Las tradiciones divergen en cuanto a la identidad de su madre: según unos era Alcímeda, hija de Fílaco; según otros era Polimede, hija de Autólico. El tío de Jasón, Pelias, usurpó el trono de un Esón ya anciano y este hecho marca el principio de las aventuras heroicas del héroe. Jasón fue educado, como algunos otros héroes griegos (Aquiles, Asclepio o incluso el propio Apolo) por el centauro Quirón, en la morada que éste tenía en el monte tesalio de Pelión, cerca de Yolco. Una vez concluida su formación el joven bajó a su ciudad natal, donde tuvo un encuentro fortuito con su tío, el ahora rey Pelias. A éste un oráculo le había advertido de que se guardase de aquel que calzase un solo pie. El detentor del trono de Yolco estaba realizando un sacrificio en la plaza pública cuando vio acercarse a un joven ataviado de modo extraño, con dos lanzas, una piel de pantera en los hombros y una sola sandalia, en el pie derecho. Descubriendo en el extraño personaje a su sobrino y temiendo, con razón, que éste pretendiese recuperar el trono que él había usurpado a Esón le hizo al joven la pregunta de qué haría él con un individuo que conspirase contra su rey. Jasón respondió, según parece por inspiración de Hera, deseosa de hacer que Medea abandonase la Cólquide como castigo por no tributarle los debidos sacrificios, que le enviaría en busca del vellocino de oro. El rey aprovechó la ocasión y encargó a Jasón ir en busca del mismo si quería recuperar el trono de su padre²⁶⁴. Jasón aceptó el reto y envió heraldos a toda Grecia para reunir la tripulación el barco que le llevaría a Colcos y que había encargado construir a Argos, famoso

264. En algunos casos se ve este encargo como una petición de favor de Pelias. Éste estaría siendo acosado por el alma de Frixo, muerto en la Cólquide sin haber recibido los honores póstumos. Sería, por tanto, liberar a Pelias de esta situación la primera finalidad de la expedición argonáutica.

ingeniero tespio e hijo de Frixo. El barco en cuestión era un prodigio técnico para la época, según muchas tradiciones sería incluso la primera nave marítima construida por el hombre. Recibió el nombre de *Argo*, en honor a su constructor, tenía cincuenta remos y la propia diosa Atenea bendijo la expedición colocando en la proa un mástil oracular, hecho con la madera del roble sagrado que su padre Zeus poseía en Dodona. A la llamada de Orfeo acudieron, en efecto, los más famosos guerreros de la época. Las listas de los llamados Argonautas difieren según los autores, así como su número, pero es frecuente nombrar entre cincuenta y cincuenta y cinco, ya que *Argo* fue construida para cincuenta remeros. Aun así hay nombres que coinciden en casi todas las leyendas: Jasón, comandante de la nave, Argos, su constructor, y algunos de los más famosos héroes de la mitología clásica: Orfeo, el famoso músico tracio; Cástor y Pólux, los famosos Dióscuros, Zetes y Calais, hijos alados de Bóreas; Telamón y Peleo, nietos de Zeus; Hércules, hijo de Zeus; el ateniense Teseo, vencedor del Minotauro; Autólico, hijo de Hermes; Atalanta, única mujer de la expedición; Meleagro, organizador de la famosa cacería del jabalí de Calidón, entre muchos otros. Tras zarpar del puerto de Págasas los Argonautas hicieron su primera escala en la isla de Lemnos. En ésta habitaban solamente mujeres ya que los todos los hombres habían sido asesinados por sus esposas²⁶⁵. Los Argonautas recibieron tal acogida de las lemnias que se unieron a ellas y permanecieron en la isla durante largo tiempo (según algunas tradiciones hasta dos años), olvidados del destino final de su viaje. La reina de las lemnias, Hipsípila, incluso ofrece a Jasón el gobierno de la isla y todos los Argonautas disfrutaban de la estancia hasta que Hércules, que no había desembarcado como el resto de sus

265. La causa habría sido el rechazo que las mujeres sufrían por parte de los lemnios, a causa de un fétido olor que despedían y que les había provocado Afrodita, enojada por no haber recibido honores de estas mujeres.

compañeros les increpa, recordándoles el verdadero destino de su viaje y les obliga a proseguir la navegación. La siguiente escala les lleva a Samotracia, donde, aconsejados por Orfeo, los Argonautas se iniciaron en los misterios. Partieron de nuevo e hicieron la siguiente escala en la isla de Cízico, ya en el Helesponto. Allí un rey llamado asimismo Cízico gobernaba sobre el pueblo de los Doliones. Éstos acogieron a los expedicionarios también con sumo agrado, celebrando su llegada con una gran cena. La nave zarpó de nuevo, pero ocurrió que al poco tiempo de abandonar la isla, durante la noche, una tormenta les hizo volver a refugiarse en la misma. Sin embargo, en este caso los Doliones les confundieron con piratas pelasgos que venían a saquearles y atacaron la embarcación. Los tripulantes del Argo respondieron a la agresión y se libró una sangrienta batalla en la que los compañeros de Jasón diezmaron a los Doliones. Incluso el propio rey, Cízico, fue muerto por Jasón. Cuando amaneció, los contendientes se dieron cuenta del trágico error y prorrumpieron juntos en lamentos, abrazándose. Inmediatamente se organizaron pompas fúnebres en memoria de Cízico, a las que se unieron los Argonautas, quienes, erigieron, antes de marcharse, una estatua de Cibele, en la cima del monte Dídimo.

Continuaron la navegación y llegaron a las costas de Misia. Allí desembarcó Hércules, que necesitaba construir un nuevo remo, ya que el que tenía se había partido por la violencia con la que el héroe lo utilizaba. Lo acompañó Hilas, un bello joven por el que sentía debilidad el héroe. Mientras Hércules buscaba un árbol del que poder extraer un nuevo remo, Hilas se dirigió a un manantial cercano para proveerse de agua. Allí las Náyades, prendadas de la belleza del joven, lo arrastraron hacia sí, ahogándolo en el manantial –según otras tradiciones sencillamente lo raptaron–. Hércules se dedicó afanosamente a buscar a Hilas, acompañado de Polifemo, otro de los Argonautas. Cuando llegó la hora de zarpar, ninguno de éstos había

vuelto y el Argo tuvo que hacerse a la mar sin ellos, de modo que no terminaron el viaje con sus compañeros. Ya antes había advertido la propia nave, por medio del mástil regalado por Atenea, de que no podría soportar por mucho tiempo el peso de Hércules, prediciendo que éste no terminaría la travesía en la Cólquide.

La acogida de los bébrices, en Bitinia, no fue para los tripulantes del Argo tan agradable como las ofrecidas por lemnias y doliones. En esta tierra Ámico, su rey, obligaba a todos los extranjeros a enfrentarse en un combate, ya que había sido el inventor del pugilato. Habitualmente Ámico vencía y acababa con la vida de su contendiente, pero en esta ocasión fue Pólux –el púgil elegido por los Argonautas para luchar– quien acabó con el salvaje rey. En ese momento los bébrices comenzaron a atacar a los Argonautas quienes, sin embargo, repelieron la agresión y vencieron claramente a sus agresores.

Una nueva tormenta arrastró al Argo hasta Salmideso, en la costa de Tracia. Allí habitaba Fineo, el adivino ciego al que los dioses habían castigado por revelar los secretos del futuro a los humanos. El castigo consistía en que cada vez que éste se disponía a comer las Harpías –horribles mujeres aladas con cabeza y patas de gallina– se abalanzaban sobre las viandas, devorando la mitad y ensuciando el resto con sus excrementos. Los Argonautas quisieron aprovechar las dotes proféticas de Fineo y que éste les informase del futuro de su viaje. Fineo accedió a facilitarles esta información a cambio de que lo librasen del acoso de las Harpías. Los encargados de enfrentarse a ellas fueron Zetes y Calais, ya que –por ser hijos del Bóreas– estaban dotados de alas. Los detalles del enfrentamiento difieren mucho según las tradiciones y los autores pero la más extendida parece apuntar a que las Harpías fueron perseguidas por los dos jóvenes hasta que, extenuadas, tuvieron que jurar por la laguna Estigia que no

volverían a molestar a Fineo²⁶⁶. Éste, una vez que se vio libre de las desagradables visitantes, cumplió su parte del trato y profetizó parte del futuro de la expedición, sólo aquella que les estaba permitido conocer a los Argonautas, es decir, hasta su llegada a la Cólquide. En especial les advirtió del peligro que supondría pasar entre las famosas rocas Simplégades, también llamadas rocas Ciáneas, azules, o Planctas, errantes. Éstas flanqueaban un estrecho por el que no podían atravesar ni siquiera las aves, ya que las rocas estaban continuamente chocando entre sí. Una espesa y permanente niebla hacía la travesía más difícil. Fineo aconsejó a los Argonautas soltar una paloma cuando llegasen frente a las Simplégades, si la paloma atravesaba las rocas sin problemas, podría hacerlo también el Argo; pero si la paloma perecía en el intento, entonces ellos deberían abandonar la empresa de recuperar el vellocino, ya que el Destino había dispuesto que no lo consiguieran. Los Argonautas hicieron como Fineo les había aconsejado y, al llegar junto a las rocas, soltaron a la paloma, que atravesó entre las mismas sin mayor percance que la pérdida de algunas plumas de su cola. Animados por este hecho, los tripulantes del Argo se dispusieron a pasar entre las rocas cuando éstas alcanzaran su punto de máxima separación. Así lo hicieron y consiguieron pasar el peligroso estrecho sólo con la pérdida de algunos de los adornos de la popa del barco. Las rocas, entonces, cesaron su continuo movimiento, pues un oráculo había predicho que se quedarían inmóviles en el momento en que un barco consiguiese franquearlas.

La última escala del Argos antes de llegar a la Cólquide fue el país de los Mariandinos, ya dentro del Mar Negro. Allí fueron agasajados por su rey, Lico. Durante una cacería organizada en honor de los

266. El juramento por la laguna Estigia es el juramento por antonomasia dentro de la mitología griega. Los dioses juraban por esta laguna infernal, y ni ellos mismos podían librarse del compromiso adquirido al nombrar este lugar.

expedicionarios mueren dos de los Argonautas, el adivino Idmón y el piloto de la nave, Tifis. Esto obliga a que sea Anceo el encargado, en lo sucesivo, de gobernar el Argos. Con él al timón llegan, por fin, a la desembocadura del río Fasis, a Colcos, a los dominios del rey Eetes. Éste puso como condición a Jasón, para poder llevarse el vellocino, que el héroe tendría que uncir a dos bueyes, regalo de Hefesto, con las pezuñas de bronce y que bramaban fuego. Más tarde debería sembrar en la tierra los dientes de un dragón. A realizar estas hazañas le ayudaría la hija del rey, Medea, famosa por sus artes mágicas y perdidamente enamorada del héroe desde el mismo momento en que lo vio. Ésta le entregó un unguento mágico –que hacía invulnerable al fuego y al hierro– con el que Jasón se untó el cuerpo antes de la batalla. Le advirtió también que de los dientes plantados del dragón nacerían unos guerreros a los que tendría que vencer lanzando una piedra entre ellos, para que se atacaran entre sí. Así pudo Jasón sortear los peligros a los que le había enfrentado Eetes, pero el rey no tenía intención de cumplir su palabra e intentó sabotear el Argo. Medea, gracias a sus artes adivinatorias, había previsto esta contingencia y hecho que Jasón cogiese el vellocino por sí mismo y escapara con ella, a la que había dado promesa de matrimonio si lo ayudaba. Para evitar que su padre los alcanzara cuando escaparon, Medea mató a su hermano Apsirto, al que había raptado, y fue dejando caer trozos del mismo por el camino, con lo que pudieron escapar gracias al tiempo que perdía en recoger los pedazos de su propio hijo.

La vuelta de los Argonautas a su país, remontando el Danubio hasta el Adriático, no estuvo exenta de aventuras que, sin embargo, no se recogen en las versiones del mito que llegan hasta Lope.

2.2.- Fuentes del mito

La aventura de los Argonautas es una de las empresas mitológicas más famosas de la Antigüedad, contando incluso con varias narraciones completas de la misma, algo que no ocurre con otras fábulas, cuyos datos hay que recopilar dispersos en diversos autores.

Los primeros que remiten a este mito son Homero (*Ilíada*, VI. 43) y Hesíodo (*Teogonía* 992 y ss.). Centrada en la heroína de la fábula compuso Eurípides su *Medea*, y Píndaro trató el tema en varias ocasiones (*Odas píticas* IV, 198 y ss; *Odas nemeas* III. 95 y ss.). Antes de llegar a Ovidio lo hicieron Apolonio de Rodas, con una obra completa dedicada al mito (*Argonáuticas*) y Diodoro Sículo (IV, 40; IV, 50.1). Además de en sus *Metamorfosis* el sulmonense también se refirió al mismo en su *Heroida XII*. Completan la trayectoria del mito la siempre prolífica *Biblioteca de Apolodoro* (I.9.16), la *Fábula XIII* de Higino, una nueva obra específica, la *Argonáutica* de Valerio Flaco y, ya en época muy tardía, Tzetzes (*Sobre Licofrón*, 872).

3.- EL MITO EN OVIDIO

Ovidio dedica poco espacio a este mito en sus *Metamorfosis*. De hecho, los hechos relativos a la expedición argonáutica y a la conquista del vellocino ocupan sólo unos ciento cincuenta versos al principio del libro VII de la obra, y en realidad todo gira alrededor de Medea y de su apasionado amor por Jasón, verdadero argumento del relato ovidiano y en función del cual se refieren, sin llegar a narrarse, algunos otros aspectos del mito, siempre supeditados a esta intención principal. El libro en cuestión comienza aludiendo brevemente a una de las escalas que el Argos realizó en su larga navegación. Aquella en la que los hijos de Aquilón libraron a Fineo de las Harpías.

No se refieren los prolegómenos de la expedición, ni tan siquiera las causas, no se nombra a Esón, Pelias o Hele²⁶⁷ y a Frixo sólo indirectamente.

La narración se centra desde el primer momento en la atracción que Medea siente por Jasón expresada en un estilo muy trágico²⁶⁸ y donde surge el recuerdo del lamento virgiliano de Dido como referencia inmediata para el lector. La prohibición expresa de su padre, Eetes, de dejarse arrastrar por la pasión amorosa y el razonamiento objetivo de que su amor por un extranjero nada bueno

267. Sólo en el verso 195 del libro XI de las *Metamorfosis* se alude al personaje, para aludir al Helesponto –hoy estrecho de Dardanelos–, que tomó este nombre por haber sido justo en ese lugar donde Hele murió ahogada.

268. En boca de Medea, y aludiendo a sus contradicciones entre el amor y la conveniencia, se ponen los que, probablemente, son los versos más famosos de Ovidio: «veo lo mejor / y lo apruebo, pero sigo lo peor» (*video meliora proboque deteriora sequor*), vv. 20-21.

puede reportarle a la hija del rey no bastan para que Medea aparte de su mente y de su corazón a Jasón. Disfraza su pasión de piedad ante la previsible muerte del joven, si se enfrenta a los monstruos que guardan el vellocino:

Y si no le presto ayuda, recibirá el aliento de fuego de los toros
y combatirá con enemigos de su propia cosecha, hijos de la tierra,
o será entregado como carnaza humana al voraz dragón.
Si soporto esto, admitiré entonces que he nacido de una tigresa
y que llevo hierro y pedruscos en mi corazón
(Libro VII, vv. 29-33).

La doncella se pregunta si debería entregar a su padre y a su reino a cambio de ayudar a un extranjero que posteriormente puede abandonarla y preferir a otra. Resuelve arrancarle un juramento de matrimonio que le asegure la fidelidad de Jasón y abandonar su reino, a su padre y a sus hermanos. Con esta resolución se dirige al altar de Hécate cuando se cruza con el griego, que jura solemnemente todo lo que Medea le pide. Recibe, entonces, Jasón unas hierbas encantadas y las instrucciones para usarlas.

Finalmente, el enfrentamiento de Jasón con los guardianes del dragón es contemplado por toda la corte de Eetes y por sus súbditos, que acuden en masa para asistir a tan magno espectáculo.

Ayudado por las pócimas de Medea, Jasón encara los bravos toros que, armados con patas de bronce y cuernos de hierro, asustan incluso a los propios compañeros del esónida. Sin embargo, casi sin necesidad de lucha, éste somete a las bestias y los unce con un yugo.

Se maravillan los Colcos²⁶⁹; los Minias²⁷⁰ con sus ovaciones le infunden nuevos ánimos. Saca entonces de su bronceo casco los dientes viperinos²⁷¹, y los siembra en los campos recién arados (Libro VII, vv. 120-123).

De los dientes sembrados nacen unos guerreros adultos, perfectamente armados y dispuestos a acabar con la vida de Jasón. Sin embargo la forma de vencerlos también es muy simple:

Jasón, arrojando una pesada piedra en medio de sus enemigos, aparta de él la lucha y la vuelve contra ellos mismos; perecen los hermanos hijos de la tierra por heridas mutuas, y caen en guerra civil (Libro VII, vv. 139-142).

El último enfrentamiento de Jasón, con el dragón, también es incruento, ya que se limita a adormilar al monstruo con la ayuda de las hierbas y conjuros de Medea. El final de la fábula se precipita en apenas tres versos ya que no fue la intención del autor narrar el mito, sino hacer de éste un marco adecuado para el lamento y traición de Medea, verdadero objeto del relato:

el heroico hijo

de Esón se apodera del oro, y ufano de su botín
y llevando consigo a la que le dio su poder, su segundo botín,
arribó victorioso con su esposa al puerto de Iolco
(Libro VII, vv. 155-158).

269. Habitantes de la Cólquide.

270. Durante todo el relato ovidiano los argonautas son denominados Minias, ya que su jefe, Jasón, es biznieto de Minias, rey de Orcómeno.

271. Ovidio nos ha escamoteado en su narración la procedencia de dichos dientes que, en unas tradiciones, proceden de unas serpientes con las que también se enfrenta Jasón para conquistar el vellocino, y en otras del dragón con el que se enfrenta a continuación el héroe, haciendo obviamente, que se invierta el orden de la batalla.

Como se ha podido observar, no es la de Ovidio, en rigor, una narración del mito, sino un intento de retratar un detalle particular del mismo, adecuando el resto de los elementos para constituir el oportuno contexto mitológico. Como se verá más adelante, el camino seguido por el relato ovidiano hasta convertirse en *El vellocino de oro* de Lope, hará de este un producto artístico completamente diverso.

4.- EL SIGLO XVI LECTURA MORAL DEL MITO

4.1.- Jorge de Bustamante

En pocos casos es más cierta la afirmación de que la obra de Jorge de Bustamante no es, en absoluto, una simple traducción de las *Metamorfosis*. A las numerosas modificaciones que la lectura moral de la obra de Ovidio impone, se suman a veces significativas adiciones al texto latino, producto de lecturas diversas del *traductor*. El libro séptimo es un claro ejemplo de esto. Antes de tratar los hechos que recoge el poeta sulmonense, Bustamante hace una extensa exposición de los antecedentes del mito de Jasón y narra acontecimientos inexistentes en las *Metamorfosis*. La obra latina ha servido, en este caso, como excusa a Bustamante para una narración más completa del mito de Jasón y Medea, remontándose a sus primeros antecedentes, Frixo y Helenia (la Hele clásica). La importancia que tiene el fragmento para comprender en todo su valor el alcance de la obra, la posterior relevancia que tendrán las adiciones al texto ovidiano sobre la lectura lopesca y el hecho de que se trate de un texto de difícil consulta pueden justificar que, en este caso, se recojan íntegras dichas incorporaciones, espurias al original:

Libro Septimo de las Metamorphoses de Ouidio. de Frixio y Helle.
En el oriente vuo vn rey llamado Atamas, casado con vna sabia y hermosa muger llamada Neiphile, de quien vuo un hijo llamad Frixio, y vna hija llamada Helle. Muerta Neiphile, Atamas su marido quedando por algunos dias con mucha pena y desconsuelo al fin por aliuiar tanto dolor, determino de casarse segunda vez,

con otra señora no menos hermosa. Esta (como es general costumbre) luego comenzó a tener grande odio a los alnados y de ser para ellos braua y cruel, haziendolos passar por mill miserias, desastres y desuenturas. En extremo desseando ver ser regada la tierra con la sangre dellos, y como ella fuesse tal que para inuentar maldades no auia menester maestro, entre otras muchas que penso, acordo poner vna principalmente en effecto, para que el padre en todo extremo los desamasse y aborresciesse, en tal manera que despues jamas no le pudiesen caer en gracia. Y esto hizo con cozer toda la simiente que los labradores auian de llevar para sembar en sus tierras, a fin que despues aquel año no pudiesen nacer frutos, que de podredumbre y corrupción no fuesse. Estando estos innocentes y simples hermanos y el padre con todo el otro pueblo a el subiecto, y que tanto le querian ignorantes de todo esto, ella con mucho silencia y fingida sanctidad quando le parecio tiempo para ello dispuesto, que fue quando ya el vulgo y gente plebeya se comenzó a quejar de la esterilidad y mala producion de las miesses, salio de sus reales palacios, y sola se fue a un templo de los dioses, donde para desterrar de la vida del mundo a estos sus dos alnados, comenzó con grandes dadiuas y mayores prometimientos sobornar y disponer la voluntad de los sacerdotes, para que con la suya conformasse la qual ella les manifesto so especie de piadosa y simulada deuocion y seruicio de los dioses, y no menor prouecho de los hombres. Tambien lo supo ordenar y hazer que los sacerdotes concedieron sus ruegos: y cumpliendo sus desseos comenzaron a publicar por todos los pueblos a ellos comarcanos, que siempre biuirian en desuenturas y trabajos priuados del fauor de los dioses y de todos los frutos de la tierra: si presto no se remediauan, castigando y agramente puniendo los grandes y enormes pecados de Frixio y de su hermana. Y esto les manifestauan porque assi se lo auian amonestado los dioses. Venidas a las orejas de Atamas estas tan tristes y congoxosas nueuas de sus hijos, no poco espantado y temeroso del pueblo lo mas presto y dissimuladamente que pudo echo los hijos del reyno,

aunque con inmediato dolor y tristeza. Los hijos con tan subita y arrebatada priessa como el padre les daua para que del reyno saliessen inconsideradamente començaron a caminar, por donde la ventura los lleuaua. Tanto anduuieron por oscuros y sombrosos montes, quemadas y desiertas sierras y valles, que al fin se hallaron en vna ribera del mar en donde se les mostro su madre Neiphile adornada y compuesta de ricas y diuinas vestiduras, y como persona que mucho los quiere y dessea hazer todo bien, les habla y da vn don de innumerable riqueza, que fue el carnero del vellocino de oro, tan nombrado y alabado despues en el mundo: y mandoles que caualgando entrambos sobre el, teniendose bien le dexassen yr con ellos sobre si porque el los passaria de la otra parte del mar, aunque gran distancia auia: y auisolos muchas vezes diziendo que se guardassen al tiempo que sobre el carnero fuessen de no boluer las caras a mirar atras, si no querian que el mar fuesse sepultura de aquel que su mandamiento quebrantasse. Despues de amonestadas todas estas cosas subito de su presencia desaparecio quedando los hijos solos. Luego subiendo en el hermoso carnero, pusieron por obra lo que su madre mando: y caminando por el mar se auian ya muy gran rato desuiado de las riberas, quando la desdichada donzella de Helle, olvidados los amonestamientos de su madre mirando a todas partes la agradable y linda vista del mar boluio la cabeça atras: y luego a la hora cayendo fue ahogada: y esta es la causa porque aquel estrecho de Helle se dize Hellesponto. Frixo espantado de ver el desastrado caso de su herm[a]na, mucho sse dolio: pero por esto no dexo de passar adelante sin osar querer boluer la cara atras, temiendo el gran peligro de la vida tanto finalmente anduuo que llego a vna ysla llamada Colcos. Despues que Frixo llego a esta ysla con el carnero ya dicho que tenia el vellocino de oro, el qual renoua muchas vezes nasciendo otro de nuevo. De tal natura era este carnero y tales propiedades tenia, que ciertamente el señor del se podia llamare[I] mas dichoso hombre del mundo. Frixo en llegando a esta ysla luego consagro el carnero al Dios Marte; al qual esta oblacion y

sacrificio fue grata y muy acepta: y con admirable majestad y alegría baxo del cielo a la tierra a recibirle con graciosa y afable cara. Y tomándole luego le puso sobre vn acopado y muy hermoso arbol, el qual de alli adelante tambien fue a este dios dedicado. Assi mismo puso en su guarda del arbol y vellocino dos muy brauos toros que tenian los cuernos de hierro, y los pies de alambre: y lançaban gran copia de llamas de fuego por las narizes: y vn dragon assi mismo que por la boca echaua grandes y espantables llamas, los quales el dios Marte auia instituido que venciesse el que aquel vellocino con su consentimiento quiesse de alli lleuar. El valeroso y sabio rey Oete reynaua en este tiempo en Colcos, y señoreaua toda aquella region y tierra por ser tan poderoso y gran señor. Este tenia vna hija llamada Medea tan en extremo hermosa como mala, cruel y vengatiua contra todos aquellos de quien se ayraua, tanto que por ser tan cruel y tan docta en las magicas artes no era poco temida. Pues ya he contado la origen y principio del vellocino de oro, quiero contar por quien y como fue ganado. Y para esto as de saber que en la Grecia reynauan dos hermanos: el vno llamado Eson, y el otro Pelia: los quales por sus grandes virtudes y prudencia como medio dioses de los suyos eran adorados. El Eson vuo vn hijo llamado Iason, mancebo tan hermoso y virtuoso como fuerte, osado, y enemigo de hazer cosa que muy alta y loable no fuesse. Este a todos los de su tiempo hazia ventaja en todos los exercicios de guerras, juegos y caças, tanto que el padre se tenia por bienaventurado, y muchas vezes loaua a los dioses por auerle hecho padre de tan noble hijo por el contrario su hermano Pelia viendose sin hijo varon ninguno, que despues a el succeda, en extremo se duele y a imbidia del hermano y desama el sobrino: especialmente acordandose que despues de sus dias auia de succeder en el reyno, y no ninguna de sus hijas: assi que por esta causa determino de hazerle morir: y aunque mucho lo desseaua, dissimulando lo mejor que podia hasta su tiempo. Este Pelias era solo rey y gouernador del reyno, porque su hermano Eson era ya en gran manera muy viejo. Como Pelia

todo lo señoreasse y mandasse, y Iason su sobrino le fuesse muy obediente, llamole vn dia en el qual ya queria poner en execucion su peruerso y maluado proposito, y dixole con amorosas y paternas palabras: Ven aca hijo mio, en quien solo yo tengo puesta toda mi esperanza confiando que por tu estremado valor has de ser honrra y fama de tu linaje, ya sabes que despues de los dias de tu padre que ya tan viejo esta has de succeder en el reyno. Y pues as de ser tan gran señor, desseo que antes que subas en tan alto lugar hagas notorio a todos quan supremo es tu valor: y para esto yo no puedo pensar cosa tan grande en que manifestarle puedas que en comparacion de lo mucho que tu puedes todo no sea muy poco: porque las marauillosas y grandes cosas que darte gloria de vencedor pudiesen, como fue el leon de Arcadia el puerco de Calidonia, la serpiente Lerneia el gigante Acheloo, todo lo ha vencido y sojuzgado Hercules, y no queda ya cosa ningna tan señalada como estas para que tu ahora emprendas, sino tan sola vna que en este punto me ha venido a la memoria en la qual si tu essa tu osada ynuencible y fuerte persona osas auenturar, venciendo la saldras el mas afamado y victorioso hombre del mundo: porque es la conquista del velocino de oro, que en la ysla de Colcos esta: y porque mas seguro a esta nueva y gran empresa vayas, sin temor ninguno te dare que lleues en tu compañía a el fuerte Alcides, a quien por otro nombre llaman Hercules, y a el otro esforçado Teseo. Los quales son bastantes a sacarte de todo gran peligro junto con otra mucha gente armada: aunque esta sera escusada pues vas al reyno del rey Oete de quien alegremente seras recibido. Oydas por Iason estas no pensadas nuevas, luego accepto la empresa y partido de la presencia del tio desseoso de mostrar su bastante persona en tan gran cosa, luego hizo para el camino adereçar todas las cosas a el y a sus compañeros necessarias: y porque conuenia de necesidad para yr a la Insula de Colcos, pasar por mar en las faldas de Pegaso, hizo luego hazer vna nao, la qual despues se llamo Pegasea: y otros porque el maestro que la hizo, se llama Argo, tambien quisieron que la nao se llamasse Argo. Esta

dizen que fue la primera que començo a andar sobre las aguas: en la qual luego fueron su via Iason Hercules y Theseo, con toda la gran compañía (pp. 96a-98b).

Este punto del relato de Bustamante coincide con el inicio del libro séptimo de las *Metamorfosis*. Es fácil, con la simple lectura, comprender que lo que hace el autor santanderino no es, no ya traducir, sino ni siquiera modificar o alterar el texto de Ovidio. El texto de Bustamante no completa al de Ovidio, antes bien se sirve de unas breves referencias aportadas por el texto de las *Metamorfosis* para construir un texto mitológico completamente nuevo, mucho más articulado como narración y con un argumento del que prácticamente carecía el original latino. Si tenemos en cuenta que éste se limita, casi exclusivamente, al lamento de Medea y al enfrentamiento de Jasón con los monstruos, Bustamante incluye, además, en su versión: la génesis del mito en cuestión, con la pormenorizada exposición de la historia de Friso y Hele y de su expulsión del reino de su padre; el propio origen del vellocino –como medio de salvación entregado por Neéfile a sus hijos–; la llegada a Colcos y la intervención de Marte para que el vellocino quede custodiado en el reino de Oetes –custodiado por dos toros y un dragón–; el enfrentamiento de Esón y Pelías, con el envenenado encargo de éste a su sobrino Jasón; la participación de Teseo y Hércules como ilustres miembros de la tripulación del Argos.

Las adiciones de Bustamante no se pueden considerar, a tenor de lo visto, de fútiles. Lejos de limitarse a seguir la narración ovidiana, el autor santanderino ha construido su propio relato mítico. Ni tan siquiera el relato que sigue al arriba expuesto se ciñe al original, sino que continúa aportando a la fábula todos los datos que Ovidio le había hurtado en sus *Metamorfosis*. Se narra con más detalle la escala en los reinos de Fineo y la victoria de las Harpías por Zeto y Calais,

Antes de abordar el famoso lamento de Medea hace que Jasón se presente al rey Oetes y le exponga las razones de su visita:

Sabe muy poderoso principe, que yo soy venido en este tu reyno, si tu dello no eres desseruido, por solo ganar, aquello que ganando me puede hazer de eterna memoria y gloriosa fama, que es el tan rico como famoso vellocino de oro, por tanto te suplico muy loable y esclarecido principe, no me niegues tu gran fauor y ayuda. El rey Oete respondió, que era muy contento de ayudarle con todo lo a el possible, y assi en consejo como en fauor mas conociendo en el tanta bondad y esfuerço. intensamente le peso de verle puesto en demanda, donde no podia sacar sino la perdicion de la vida porque ya le juzgava por muerto (p. 99b).

Bustamante describe, asimismo, el momento del primer encuentro de Jasón y Medea, durante una cena en honor de la expedición griega que organiza el soberano de la Cólquide. Incluso en los momentos en que la narración se acerca más a la de Ovidio, es la interpretación del texto desde el punto de vista del código del honor, lo que aporta una innegable especificidad al relato. No es la obediencia a su padre lo único que debe tener en cuenta Medea, términos como *honra* y *castidad* se intercalan casi subrepticamente, actualizando decididamente los hechos y las situaciones, haciéndolos más contemporáneos:

Por cierto yo en vano trabajo en pensar resistir a tanto fuego como me abrasa. Ay que no se qual de los dioses me tiene asida: cierto yo no pienso que el que tan mal me trata sea el dios de amor sino otro algun malino dios, si esto no es assi, los mandamientos de mi padre los quales son, que guarde mucho su honra junto con mi castidad porque me parecen duros? (p. 100a).

La exégesis áurea del mito clásico está ejerciendo plenamente su función de aportar a las fábulas paganas los necesarios contenidos morales que las justifiquen como fuente de la creación artística.

Las quejas de Medea se parecen algo más a la versión latina y recuerdan, en cierto modo, a las expresadas por Cila en el capítulo dedicado a *El laberinto de Creta*. Era éste el único personaje cuya personalidad se perfilaba con cierta profundidad en Ovidio. En este caso, además de aportar una descripción de Medea más profunda desde el punto de vista moral podemos ver como el otro personaje principal aparece también más caracterizado. Jasón se enamora de Medea, corresponde a la pasión de ésta y se compromete a llevarla consigo, mas hay en su decisión un dato adicional que ha salido de la pluma de Bustamante, y no de la de Ovidio:

Iason que assi la vio, sabiendo lo mucho que de encantamiento sabia y que en sola ella estaua el remedio de su vida: conociendo por las muestras exteriores la voluntad que en lo intimo de su pecho, mostraua tener, tomola por la mano, y rogola apartandose en parte secreta con honestas y muy amorosas palabras, pues tanto, sabia y podia, que le ayudasse a ganar lo que tanto desseaua, y que le daua la fe y palabra que se casaria con ella, y la lleuaria para su tierra donde seria señora y por siempre biuiria muy honrrada y contentamente (p. 101b).

No es, como se puede observar, completamente desinteresado el amor de Jasón por Medea y, es él quien le pide que le asista con sus poderes de encantadora, antes de que a ella se le ocurra ofrecérselos.

También la breve laguna de la *Metamorfosis*, que no explica la procedencia de los dientes que siembra Jasón tras vencer a los toros, desaparece en este caso:

Iason tomo los dientes de vna grande sierpe que mato, & sembrolos en la tierra donde auia arado. A poco de rato nascieron de la tierra despues hombres armados con todas sus armas de fuertes caualleros.[...] Medea [...] mando a Iason que echasse vna piedra entre ellos: y a la hora que el echo la piedra entre los caualleros, luego començaron a pelear entre si, y a poco de rato se mataron unos a otros (pp. 102b-103a).

También por detrás es completado el texto ovidiano con el de Bustamante. Después de vencer al dragón, obtener el vellocino –y unas manzanas de oro, fruto del árbol donde estaba éste colgado– y convencer definitivamente a Medea, Jasón parte con ésta hacia Grecia, llevando como seguro al hijo pequeño de Oetes, Absirto, al que la malvada hermana va despedazando en su huida, para entorpecer y frenar, de este modo, la persecución del rey, su padre.

4.2.- Pérez de Moya

Como ocurre en varias ocasiones, no se puede encontrar en la obra de Pérez de Moya un relato completo de la fábula de la conquista del vellocino. Los datos referentes tanto a ésta como al propio personaje de Jasón –al que el jiennense no dedica ningún capítulo completo– hay que buscarlos repartidos entre los capítulos dedicados a Fineo y las Harpías (VI), Frixo y Helle (LII) y Medea (LIII) del libro IV de su *Philosophía secreta*. Al igual que sucedía con el texto de Jorge de Bustamante y a pesar de que no se le dedique ningún capítulo específico, Pérez de Moya ofrece, en conjunto, muchos más datos de los que aporta Ovidio con respecto a la aventura de los Argonautas. En concreto, Pérez de Moya desarrolla el enfrentamiento entre los tripulantes del Argos y las Harpías en el capítulo dedicado a Fineo:

Phineo, rey de Peonia, provincia de Grecia, tío de Andrómeda de partes de padre, fue dos veces casado. De la primera mujer hubo hijos; y la segunda, como madrastra aborrecía los alnados; y buscando causa para revolverlos con el padre, ordenó decir a Phineo que habían intentado requerirla de amores²⁷². Phineo, dando a esto crédito, indignóse contra ellos tanto que les privó de la vista. Airados los dioses contra Phineo, le dieron la misma pena, cegándole y añadiendo las Harpías que a la hora de su comer viniesen a él, y que no solamente le arrebatasen las viandas, mas aun le ensuciasen la mesa con inmundicias. Deste trabajo le libró Zetes y Calays por mano de Hércules, porque pasando por allí, cuando Iasón iba a Colchos a la conquista del vellocino de oro, como los recibiese benignamente en su casa y en poniendo las viandas en la mesa viniesen las Harpías a arrebatar la comida, enojado Hércules comenzó a seguir las, y viendo que por la ligereza de sus alas ninguna cosa podía hacer, mandó a Zetes y Calays tuviesen cargo de seguir las. Éstos eran hermanos e hijos del viento Bóreas o cierzo, según escribe Ovidio. Y así las Harpías fueron desterradas hasta las islas Estrophades, donde las halló Eneas viniendo de Troya, según él lo cuenta a la reina Dido, como atestigua Vergilio. Entonces, quedando libre Phineo de las importunas Harpías, los dioses le restituyeron la vista a él y a sus hijos. Las Harpías tenían cara de mujer, las bocas amarillas; plumas y alas y uñas agudas, como aves²⁷³.

Si bien el texto se refiere exclusivamente a la fábula de Fineo, el autor sitúa esta fábula en el contexto de la expedición de Jasón a la Cólquide, aportando también el dato de que estaba acompañado por

272. Encontramos aquí dos temas clásicos y recurrentes en la mitología grecolatina, el de la madrastra que odia a los hijos del marido, presente en este mismo capítulo en las figuras de Frixo y Helle, y el del acoso materno que termina con el castigo injusto del hijo, aparecido también en el capítulo dedicado a *El laberinto de Creta* del presente trabajo.

273. Libro IV, capítulo VI, Fineo y las Harpías, pp. 449-450.

Hércules. Asimismo el capítulo dedicado a Frixo y Hele, mucho más relacionado con la obra de Lope, por formar estos dos hermanos parte directa del drama, contiene importante cantidad de información referente a los orígenes de la expedición, que permitirá, posteriormente, analizar con más rigor, la lectura lopesca del mito:

Reinando en Thebas Athamas, casó con Neiphile, en quien hubo un hijo llamado Frixo y una hija nombrada Helle. Después, o por muerte de Neiphile, o dejada no sé por qué causa, casó segunda vez con Ino, en quien hubo por hijos a Learcho y a Palemon. Esta señora, como es costumbre general, luego comenzó a tener grande odio a los alnados, por cudicia que sus hijos el reino heredasen; y para que el padre los desamase, de manera que jamás le pudiesen caer en gracia, hizo cocer las simientes que los labradores habían de llevar para sembrar, porque no naciesen. Después persuadió a los sacerdotes dijese al rey Athamas que no nacían las simientes porque era necesario sacrificar un hijo de los de Neiphile. Oyendo esto Athamas (dice Apolodoro Gramático), que le fue forzoso determinar sacrificar a Frixo; empero antes que a este término viniese, Neiphile arrebató a Frixo y a Helle sus hijos, y dioles un carnero de vellocino de oro que de Mercurio tomó, y mandóles que subiendo en él ambos, le dejasen ir, porque él los pasaría de la otra parte del mar, y haciéndolo así, llegando a un estrecho que está entre el promontorio Sigaeo y el Chersoneso, Helle cayó y se ahogó, por lo cual de allí adelante del nombre de Helle se llamó Hellesponto este estrecho. Hace desto mención Ovidio, donde comienza: *Fluctibus inmodicis*, etc. Frixo, aunque afligido de ver el desastrado caso de su hermana, no por esto dejó de pasar adelante, y tanto anduvo, que llegó a una isla llamada Colchos, en donde luego consagró el carnero al dios Marte, y el pellejo le puso en un árbol alto de un bosque, al mismo Marte consagrado. Al cual después dicen los poetas que guardaba un gran dragón que echaba espantables llamas por la boca, y dos muy bravos toros que tenían los cuernos de hierro y les salía llamas de fuego por las narices, a

los cuales el dios Marte había ordenado que venciesen el que aquel vellocino con su consentimiento quisiese llevar²⁷⁴.

Como se puede observar, también aporta Moya –como hiciera ya Bustamante– muchos más datos con respecto al texto ovidiano, referentes a la desgraciada de los dos hermanos. Importa sobre todo remarcar el hecho de que ambos autores, Bustamante y Pérez de Moya, reflejan perfectamente la tradición del mito que hace que Helle muera en el viaje realizado junto con su hermano a lomos del vellocino entregado por su madre. La importancia del dato radica, sobre todo, en que será –como se verá más adelante– uno de los elementos conscientemente alterados por Lope de Vega en su comedia, que salvará a Helle, dando al personaje un papel importante en el desarrollo de la misma, al convertirla en protagonista de la trama secundaria. La travesía a bordo del vellocino y los monstruos que guardan, por encargo expreso de Marte, el vellocino, serán piedras angulares del principio y fin del drama lopesco.

Como era de esperar, es en el capítulo dedicado a Medea, donde encontramos más datos referentes al personaje de Jasón y a su gesta heroica:

Medea fue hija de Oaetes, rey de Colchos, y de Idya, discípula de Hecate, según Apollonio. Fue grande maga y muy docta en todo género de veneno que de la tierra se engendraba. Por lo cual dicen que volvía los ríos atrás, y sus fuentes, y descendía la Luna y las estrellas del cielo, y mudaba los bosques y sembrados, resucitaba los muertos y remozaba los viejos, como Ovidio escribe de Circe, donde comienza: *Exiluere loco*, etc. Dio industria cómo Iasón ganase el vellocino de oro. Dejó a su padre y tierra y reino, por

274. Libro IV, capítulo LII, de Friso y Helle, pp. 559-560.

venirse con él. Mató a su hermano, dejándole hecho cuartos en el camino, en que su padre se detuviese, que en su seguimiento iba²⁷⁵.

Medea es caracterizada, al igual que había hecho ya Bustamante, por su calidad de hechicera, discípula de Hécate²⁷⁶, por su ayuda a Jasón y por el abandono de su familia y su reino –agravado por el asesinato de su hermano, hecho que no recoge Lope de Vega–. Todo esto contribuye a formar una imagen ciertamente negativa del personaje, al igual que ocurría con el texto de Bustamante. Ambos autores inciden en sus características negativas, en contraste con Ovidio, cuya preocupación principal es la de expresar lo más hermosamente posible su lamento amoroso. La interpretación de Moya, en la declaración moral que acompaña a la exposición, incide en lo reprobable de las acciones de la princesa:

Irse con él [Jasón] Medea significa que el que ha de buscar medicina a su alma (que es la prudencia) para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás, aunque sea lo que quiere mucho, porque el que no despreciare el deseo de los deleites y despedazare el apetito deshonesto en el camino de su vida desenfrenada, ninguna cosa puede hacer admirable ni de gloria, por lo cual se dice de Medea, como concedora del bien, despedazó a sus hijos y a su hermano, y dejó su tierra y su padre

275. Libro IV, capítulo LIII, p. 561.

276. Hécate es una divinidad, relacionada habitualmente con Ártemis y con Selene y conocida principalmente por sus atributos, ya que no posee mito propio. Es más antigua que los Olímpicos y, aunque en principio sus funciones son las de otorgar favores a los hombres (prosperidad, elocuencia, victorias bélicas,...), posteriormente adoptó sus atributos más representativos, aquellos que la relacionan con la magia y la hechicería. Era pues, una especie de *patrona* de magos y brujas, a los que se aparecía frecuentemente metamorfoseada en loba, en yegua, etc. A ella estaban consagradas las encrucijadas, donde solía representarse bajo la forma de una triple diosa, o mujer tricéfala. Con ella están relacionadas las dos magas más famosas de la mitología grecolatina, Circe y Medea.

por seguir a Jasón; y porque el que fuere sabio fácilmente señoreará a las estrellas que le convidaren a lujuria y moderará los deseos que le mueven a torpeza²⁷⁷.

Pocas y breves son, como se puede observar, las referencias a la aventura argonáutica en el libro de Pérez de Moya. El personaje de Jasón y sus hazañas en la Cólquide sólo se tratan tangencialmente en función de personajes más interesantes para el mitógrafo. Son, efectivamente, más interesantes desde el punto de vista de la exégesis moral que realiza el jiennense, los personajes que las narraciones de sucesos. En este caso el personaje principal es, sin duda, Medea quien, con respecto al texto de Ovidio –por ejemplo– ha adoptado en manos tanto de Bustamante como de Pérez de Moya, un claro sesgo negativo. En las *Metamorfosis* interesaba, sobre todo, la exposición del lamento amoroso, por encima incluso de la aventura de Jasón. En estas reelaboraciones áureas del mito sigue siendo ella el personaje central, pero no por su amor a Jasón. En este caso el punto de vista se pone en su carácter de hechicera y en la traición a los suyos. Es la permanente búsqueda de la utilidad moral del mito la que provoca que determinados aspectos de las fábulas –relacionados con los personajes y sus caracteres– sean sistemáticamente primados, en detrimento incluso de los propios mitos considerados como relatos, como narraciones. De un modo u otro esta lectura moral llegará a las tablas de los corrales o, como en este caso, a las representaciones palaciegas de manos de autores que, como Lope, necesitaban de estas exégesis mitológicas convenientemente interpretadas.

277. Libro IV, capítulo LIII, p. 562.

5.- DESARROLLO DE LA OBRA

La obra comienza con una loa estructurada en torno a un diálogo entre dos damas que dicen representar la Fama y la Envidia. La primera hace su entrada en escena a lomos de Pegaso, ricamente engalanada y cubierta con un mando de plata bordado de ojos. Su primera intervención la dedica a ensalzar pomposamente la figura del monarca español –Felipe IV, asistente a la representación–, comparándolo con las gloriosas figuras de Alejandro Magno y Julio César. Entra entonces la segunda dama, montada también en un caballo, adornándose el pelo y el manto de plata con palmas de oro. Los elogios de esta segunda dama se extienden a la ilustre concurrencia, destacando que serían necesarios el genio de Apeles y de Virgilio para expresar en imágenes o palabras la magnificencia de los asistentes a la fiesta. Se interrogan mutuamente las dos damas acerca de sus identidades y la Fama se extraña de que la Envidia venga tan ricamente engalanada, recordando que, tradicionalmente, se la ha hecho similar a las Furias o a las Harpías. Ésta contesta a la Fama en los siguientes términos:

El nombre, Fama, os engaña;
que yo no soy esa Envidia
que las historias infaman.
Soy aquella Envidia noble,
que es virtud heroica y santa;
no la que es vicio, que aquí,
como hay tanto sol, no entrara.
¿No veis lleno mi vestido

de laureles y de palmas?
Pues por envidia las tengo
en las letras y en las armas.
Lloró Alejandro de envidia
que su padre no dejaba
más tierra que conquistase,
que fue de excederle causa.
Con envidia de Platón
estudió cosas tan raras
Aristóteles, que pudo
merecer más nombre y fama.
Aquesta Envidia soy yo;
porque si yo no animara
los ingenios de los hombres,
las plumas y las espadas,
ni hubiera libros famosos
de tantas ciencias, ni hallaras,
Fama, a quién dar tus laureles (p. 105a).

Esta Envidia noble informa, además, a la Fama que ha sido llamada por el organizador de la fiesta a la que ambas asisten, para que, por envidia de otra fiesta, intente hacer un espectáculo digno a su vez de envidia, para lo cual ha elegido escenificar

Aquella historia que canta
Ovidio, donde tuvo
principio el Tusón de España (p. 105b).

Interpelada por la Fama, la Envidia anticipa un poco la historia que se va a representar, aludiendo a algunos de los personajes de la comedia, Frixo, Helenia, Jasón y Medea, cuando su discurso es interrumpido por la Poesía, que descende de lo alto, representada en la forma de una dama, adornada con laurel.

También la Poesía llega a la escena con la intención de alabar las figuras reales, empeño para el cual solicita la ayuda de su hermana, la Música quien –desde fuera de la escena– con el siguiente villancico,

Ya son mundos las almas,
de gloria llenas;
que Isabel y Felipe
reinan en ellas.
en los reinos reinan
todos los reyes,
en las almas sólo
quien los merece;
pero amor les tienen (p. 106a),

da fin a la loa. La Poesía vuelve a subir utilizando la misma tramoya que la bajó a la escena y da comienzo la fábula con la aparición de Helenia y Frixo.

Los dos hermanos salen sentados en un carnero de oro, flotando a la deriva sobre el mar e implorando la ayuda de Neptuno y de las ninfas para escapar del mismo. En este momento se abre una piedra y sale de ella una ninfa llamada Doriclea. Ella les explica que fue una sirena la que pidió a los dioses que sepultaran a los dos hermanos en el mar, envidiosa, al parecer, de la hermosura de Helenia y pretendiendo que el animal sobre el que viajan le fuese ofrecido en sacrificio. Finalmente, les dice, el dios del mar, Neptuno, se ha apiadado de los dos hermanos y permite que Doriclea les guíe a tierra firme con la ayuda de un delfín, que marca la ruta a seguir.

Al llegar a la orilla les recibe un coro de ninfas, ricamente ataviadas de corales y perlas, que acompañan a la Música, quien se dirige a los jóvenes, una vez éstos han descendido del carnero de oro:

A quien el mar perdona,
 recíbale la tierra;
 así piadoso el cielo
 defiende la inocencia.
 Náyades de las fuentes,
 y de la mar sirenas,
 rendid vuestras envidias
 a la Idéal belleza.
 Cantemos dulces coros,
 sembrando por la arena
 en ramos de corales
 los racimos de perlas,
 pues lo quieren los dioses,
 ¡vivan Frixo y Helenia!
 hermanos perseguidos
 de su madrastra fiera.
 Y a quien el mar perdona
 recíbela la tierra;
 así piadoso el cielo
 defiende su inocencia (p. 108a).

Frixo narra entonces a Doriclea, su salvadora, y al resto de las ninfas presentes, la historia de las desdichas que han vivido los dos hermanos. Él y Helenia son hijos de Atamante y la bella Celia. Ambos tuvieron una infancia feliz hasta que, con el transcurrir de los años, su padre decidió casarse con Erifile²⁷⁸. A pesar de los repetidos

278. No se alude, sin embargo, como se puede observar en el fragmento citado, a la muerte o desaparición de Celia. Aparte de la improbable falta de versos, estas lagunas –de las que se encuentran varias a lo largo de la obra– se deben atribuir a la innegable preeminencia que Lope concede en ella a la parte espectacular, en detrimento del propio texto.

Casóse en sus tiernos años
 con la bellísima Celia,
 de quien los dos somos hijos
 con desdichadas estrellas.

intentos de los jóvenes por agradar a su madrastra, ésta, envidiosa de ellos, consiguió que el rey intentase acabar con sus propios hijos arrojándolos al mar. A punto de perecer ambos reciben la ayuda del espectro de su madre, Celia, la cual consigue para ellos la ayuda de Júpiter –de quien ella había tenido descendencia–. Esta ayuda consistió en la aparición del carnero de oro a lomos del cual los dos hermanos han conseguido alcanzar la playa donde se encuentran.

La ninfa Doriclea, después de infundirles ánimos y asegurarles que su suerte cambiará a mejor acabando sus padecimientos, los dirige hacia un templo cercano, consagrado a Marte, a quien deberán consagrar el animal.

Las ninfas guían a los dos hermanos y al carnero de oro hacia el suntuoso templo, donde Frixo ofrece el animal al dios al tiempo que implora su protección en las desgracias que están sufriendo él y su hermana.

Mi nombre, ninfas, es Frixo,
mi hermana se llama Helenia,
gran sujeto a la Fortuna
para ejercitar sus fuerzas.
Los dos nos criamos juntos
hasta que la primavera
de nuestra edad dividió
la vida por la sospecha.
Atamante, con los años,
que todas las cosas truecan,
puso el dolor en olvido,
sombra de memorias muertas.
Juntó consejeros sabios,
todos pienso que lo eran,
mas la voluntad de un rey
fue siempre la ley primera.
Dijo que quería casarse,
todos convienen que acierta;
que pretensiones y aumentos
abonan cuando se yerra.
Casóse con Erifile,
más hermosa que discreta,
aunque era bien entendida,
pero con poca prudencia (p. 108b).

Marte, después de augurarles a los jóvenes un cambio de fortuna y su vuelta a casa, describe los nueve retratos que decoran el templo y que pertenecen a nueve grandes personajes históricos, bíblicos y mitológicos. Uno por uno, va presentando –bien por su nombre, bien por sus atributos– a José, David, Moisés, Alejandro y Héctor. De los otros cuatro dice que

éstos que no han nacido, aunque han llegado
por el valor futuro al templo mío
Júpiter manda que su imagen sea
copiada aquí de su divina idea (p. 110b).

Son Julio César, Carlomagno, el rey Arturo y Bernardo del Carpio, que Marte convierte en antecesores de aquél al que parece en verdad estar dedicado el corredor de la Fama:

Décimo destes que la Fama nombra,
manda poner sobre esta basa y plinto,
con la ferocidad que al Cita asombra,
al Marte de la tierra, a Carlos quinto (p. 110b).

Una vez terminado el repaso a tan ilustres personajes, el elogio se extiende a la propia nación española. Finalmente Marte decide hacer que el vellocino que le están consagrando sirva de imagen y símbolo de los monarcas españoles. Vaticina que adornará el pecho de tres Filipos y habla del cuarto, haciendo especial referencia a su poca edad, diecisiete años, y a su fama universal²⁷⁹.

279. Como es lógico, la función panegírica del discurso llena éste de anacronismos, al tomarse el autor frecuentes licencias en la exposición. En la descripción del corredor de la Fama, Marte habla de César, el rey Arturo, Bernardo del Carpio y Carlos V como personajes evidentemente no nacidos, pero cuya gloria futura les hace merecedores de estar allí representados. Sin embargo, al hablar de Felipe IV comienza utilizando el futuro, para terminar con un sintomático

Continúa el relato mítico con las instrucciones que el dios de la guerra da a Frixo, para que ambos hermanos permanezcan ausentes de su tierra, en tanto que en ella viva la pérfida Erifile.

Cambia el cuadro y aparece el príncipe Fineo, vestido de caza y con un venablo, al que se une en seguida Medea, ataviada del mismo modo. El primero expresa, en modos muy bucólicos, quejas de amor, con continuas referencias a la naturaleza y a la Arcadia, en tanto que Medea se defiende de las quejas de un amante al que no corresponde –que comenzamos a entender que es Fineo, aunque no se dice expresamente– aludiendo a su propia libertad y derecho al desdén. Los lamentos del primero discurren paralelos a las justificaciones de Medea, expresando alternativamente queja y desdén, y tomando como argumento los ásperos montes –escenario inhóspito cuitas amorosas–, al propio amor en su carácter más cruel y al desdén y a la «bellísima homicida» contrapuesta al «aborrecido amante». Se hablan por fin entre ellos los dos personajes y las palabras de Fineo explicitan que es Medea, su prima, la causa de su dolor, mientras que ella, se defiende en la opinión de que el amor no obliga a la correspondencia. Cansada de oír los lamentos de su aborrecido primo, le dice que escuchará sus quejas en palacio. Se marcha la princesa sin atender a los ruegos de Fineo, que le pide una flor que alimente su esperanza.

Fineo continúa en solitario su amargo lamento, incrédulo además de ser tan cruelmente desdeñado por su prima, a pesar de considerarse favorecido físicamente:

presente que alude, sin duda, al cumpleaños del rey: «que en años diez y siete asombra el mundo» (p. 111a).

No soy el loco Narciso;
pero ¿cómo me aborrece
Medea, si aquí parece
que naturaleza quiso
favorecerme en no ser
tan desigual a Medea? (p. 114a)

Fineo parece dispuesto –ante la frialdad de su prima– a darse muerte arrojándose al mar cuando oye voces y ruidos de una nave que se acerca a la orilla. Son las voces de Teseo y Jasón que anuncian su llegada a tierra. Fineo pregunta a Frixo –que aparece ataviado como un pastor– si sabe la causa de los ruidos que oyen. Frixo le informa de que ha visto cómo arribaba una gran nave, cargada de gente con cajas y armas. Convencido de que los marinos vienen a hacer la guerra, Fineo decide ir al palacio, llevándose a Frixo con él. Éste objeta que vive con su hermana, también pastora, a lo que Fineo responde que pretende colocarla a ella al servicio de la Reina y a él de jardinero real. Frixo se muestra contento del favor recibido e intenta hacerse merecedor de tal honor:

Estoy diestro en saber bien
lo que las flores requieren,
unas que poca agua quieren,
y otras que muchas también.
Los claveles, azucenas,
clavellinas, carmesíes,
anémonas, alelíos,
lirios de moradas venas;
rosas, mayas, valerianas,
manutistas y mosquetas,
tomasoles y violetas,
narcisos y mejicanas;
de artemisas y jacintos,

campanillas, cidronelas,
junquillos y pimpinelas
entre verdes laberintos,
haré un jardín tan perfecto,
que pueda envidiarle Apolo (p. 115b).

Antes de ir a recoger a su hermana Frixo, al que Fineo le ha confesado que la causa por la que quiere en realidad llevárselo a palacio es hacerle partícipe de un secreto amoroso, dice al príncipe que su nombre es Lisardo y al público, al parecer:

Mi hermana voy a llamar:
griegos son: no hay que me asombre,
pues tengo el nombre mudado;
de quien muda el estado,
aun apenas queda el nombre (p. 116a).

Frixo sale de escena y entran Teseo y Jasón, que se presentan a Fineo, comunicándole que son pacíficas sus intenciones. Fineo se presenta, a su vez, como sobrino del rey de Colcos, Oeta, padre de la bellísima Medea y pide a Jasón las razones de su visita. Éste explica que es hijo de Esón, el cual reinó hasta su muerte en Grecia junto a Pelias. Sin embargo, al quedarse Pelias como único rey, sin descendencia, quiso evitar que el reino cayese en manos de Jasón y, con la excusa de que debía ganarse la fama, al igual que había hecho Hércules, lo envió a la búsqueda del vellocino de oro, que Marte había colocado en el huerto de Oeta, rey de Colcos. Después de esto Jasón se refiere a la construcción de la nave que les ha traído bordeando la costa, para evitar la mar abierta, y pide a Fineo que informe al rey Oeta de sus intenciones pacíficas, a las que une la de casarse con Medea, su hija, si recibe la ayuda necesaria para su empresa. Fineo se dispone a comunicar la embajada, pero advierte

a Jasón que sus intenciones de casarse con la princesa no tendrán futuro «por ciertas cosas secretas / que yo te diré después» (p. 117b). Tal y como afirma la acotación, se produce en este momento un descanso en la comedia, que no está dividida, sin embargo en los habituales tres actos:

Aquí se divide la comedia, para que descansen, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Fineo, el Rey de Colcos, Medea, su hija, con galas de palacio, y Fenisa, dama (p. 117b).

En la reanudación del espectáculo nos encontramos al rey intentando disuadir a Jasón de la peligrosa empresa a la que pretende enfrentarse, a causa de la perfidia de Pelias. Le informa del lugar donde se encuentra el vellocino y de que un dragón y dos furiosos toros, tal y como lo dispuso Marte, lo custodian.

Fenisa hace notar a Medea que se ha dado cuenta de su insistencia en mirar a Jasón. Ésta justifica su afición por el forastero,

Entróme por compasión
al alma la voluntad;
no es amor, sino piedad,
o entrambos efectos son;
que los merece también
su gentileza briosa (p. 118b),

en tanto que ambas se extrañan de la novedad que supone el interés de Medea por un hombre, teniendo en cuenta su habitual carácter esquivo y el rigor con el que se mantiene apartada de las relaciones amorosas. Fenisa, además, muestra su interés por el gallardo Teseo, capitán de Jasón.

Por otro lado, también Jasón y Teseo comentan entre ellos las excelencias de ambas damas y la inclinación que sienten por Medea y Fenisa, respectivamente. Teseo expresa el contento que siente por esta situación y por las perspectivas de futuro que plantea:

Si Marte, amigo Jasón
nos saca en paz desta empresa
y a algún celoso no pesa
que ya nos mira a traición,
pienso que a Grecia volvemos
casados (p. 119a),

sospechando desde el primer momento de las dificultades que puede traerles la interposición de Fineo. Éste también se ha dado cuenta del peligro que supone para sus aspiraciones hacia Medea la presencia de los dos griegos, pero se consuela pensando que los toros y el dragón que guardan el vellocino por ellos ansiado le librarán de este peligro.

Pero, ¿qué me estoy matando,
si los toros y dragón,
ya de la loca pasión
de los dos me están vengando?
Fieras que guardáis el verde
laurel donde está colgado
el vellocino dorado
con quien el sol rayos pierde;
si amor, si celos tuvistes,
pues sabéis que es mal tan fiero,
de algún novillo extranjero
cuando en las selvas vivistes,
haced a Jasón pedazos;
que si no bastaren juntas
vuestras encantadas puntas,
yo os quiero prestar mis brazos (p. 119b).

El rey propone hacer un sacrificio a Marte, para que les sea propicio en la aventura que están a punto de emprender, mas Jasón le replica, seguro de su éxito, que son los dos toros que guardan el vellocino los que quiere ofrecer al dios de la guerra.

Cuando quedan solas en escena Fenisa y Medea ésta se resuelve a ayudar a Jasón en su aventura, utilizando los poderes mágicos que ha cultivado desde pequeña. Manda llamar a Silvia (Helenia), hermana del jardinero Lisardo (Frixo), que adivina desde el primer momento que Medea sufre de amor, al tiempo de que le informa que es el mismo mal que aqueja a la falsa villana, ya que está enamorada de Fineo. Tranquila Medea porque los intereses de Silvia/Helenia no chocan con los suyos, encarga a ésta que le concierte una cita con Jasón.

Mientras Helenia/Silvia expresa en voz alta sus cuitas amorosas, aparece Jasón y ésta le habla de los poderes de encantadora que tiene Medea y que piensa utilizar para ayudarle a conseguir el vellocino. Jasón intenta entonces pagar sus favores de intermediara entregándole un diamante y la dama le replica:

Tened: no soy villana:
precio el amor, y el interés desprecio;
el amor es tesoro,
y no es favor sin voluntad el oro.
Si os veis, Jasón, por dicha
en Grecia rey con la real Medea,
doleos de mi desdicha,
porque Lisardo lo que ha sido sea.
Lisardo, aquel mi hermano (p. 123a).

Jasón le promete su ayuda y, como prueba le ofrece su mano, señal de su compromiso.

Se produce la entrevista entre Jasón y Medea, en la que ambos se declaran su amor y ésta última hace jurar a Jasón por los dioses supremos que la hará su esposa si consigue robar el vellocino gracias a su ayuda:

Juro a las deidades todas
cuantas el supremo cielo
resplandecientes adorman,
y prometo al dios de amor,
y a la soberana diosa
que engendró del mar la espuma,
que si salen vencedoras
estas manos de la empresa,
jamás se rindan a otra,
aunque me diesen con ella
cuanto la tierra atesora,
cuanto los dos polos miden,
desde donde el sol se postra
adonde el Oriente encrespa
sus guedejas luminosas (p. 124b).

La princesa le comunica entonces que, con su ayuda, la consecución del vellocino será segura, aunque le advierte de que, si incumple su promesa, ella hará

crecer de la mar las olas
y darte sepulcro en ellas (p. 125a).

Mientras Jasón está reafirmandose en sus juramentos, Fineo sorprende a la pareja, lo que le hace enfurecer aún más de celos y pretender la muerte del extranjero. Las artes de encantadora de Medea hacen entonces que Fineo deje de verlos a los dos y empiece a preguntarse si no han sido sólo los celos los que le han hecho creer

que ha visto a Jasón y Medea juntos. Ésta despide a Jasón, diciéndole que piensa hablar con Fineo, para confundirle aún más y Jasón, al marcharse, expresa sus dudas acerca de cómo podrá estar seguro de que no utiliza en algún momento el mismo truco con él.

Medea confunde a Fineo acerca de su entrevista con Jasón e intenta convencerlo de que no siente ninguna inclinación amorosa por el griego.

Queda Fineo a solas en el jardín y llega Helenia, a la que el príncipe expone sus quejas de amor. Ella intenta convencerlo de que olvide a Medea, prometiéndole una dama que iguale en sus virtudes a la hija de Oeta. La fingida villana le muestra un retrato de sí misma, pero en él está escrito su verdadero nombre y su ascendencia real. Ante la sorpresa de Fineo, Helenia relata someramente la historia de sus padecimientos junto a su hermano, el que Fineo creía Lisardo, el jardinero. Decidido a matar a Jasón, Fineo se niega a devolverle el retrato a Helenia, prometiéndole amarla en cuanto pueda, a lo que la princesa advierte:

¡Cuando puedas! Podrá ser,
Fineo, aunque agora no,
que te haya olvidado yo
y no te podré querer (p. 128b).

Llega en ese momento Frixo, que trae a Fineo la nueva de que Jasón y sus acompañantes ya se disponen a conquistar el vellocino, extrañándose de que el príncipe no vaya junto a su tío el rey a contemplar tan gran acontecimiento. Fineo comprende que son las artes de Medea las que le mantienen suspenso en el jardín y así se lo hace comprender a Frixo.

Mientras se dirigen a robar el vellocino Jasón pide a Teseo que prepare las naves para zarpar enseguida, ya que pretende robar a

Medea en cuanto consigan el ansiado trofeo y satisface el interés de Teseo informándole que también Fenisa les acompañará.

Aparece en ese momento en el cielo el dios Marte, quien hace a Jasón sabedor de que era precisamente a él a quien los dioses habían reservado la gloria de conquistar el vellocino, con la ayuda de la bella Medea, quien será asimismo premio adicional a su valerosa aventura. El héroe vence sin dificultad al dragón. Una vez muerto, Jasón le arranca los dientes y lo siembra en la tierra, haciendo que nazcan, ante su estupefacción, cuatro caballeros que simulan luchar entre sí, ejecutando una especie de torneo. Se enfrenta después Jasón a los dos toros, a los que vence mientras él mismo va narrando a Teseo su victoria y cómo alcanza, por fin, el ansiado vellocino de oro y vaticina que se convertirá en símbolo

de los monarcas de España,
cuando esté mayor su imperio (p. 130b),

nombrando en concreto la figura de Felipe cuarto, al que elogia como el «primero / en soberano valor» (p. 130b) y expresando su imposible deseo de asistir al futuro momento en que cubra la flor de lis de los Borbones el pecho del soberano. Teseo interrumpe el discurso de Jasón, que advierte que el rey Oeta parece querer interrumpir la huida de los griegos. Suben a su barco los dos héroes, junto con Medea, Fenisa y su acompañamiento y, cuando se disponen a levar anclas, aparece en escena Fineo, dispuesto a evitar la fuga. Éste se deshace en reproches hacia Medea y hacia el propio Jasón, que la rapta dando muestras de su carácter innoble. Llegan Frixo y Helenia, junto con el rey, a los cuales informa el príncipe de que Fenisa y Medea han sido raptadas por Teseo y Jasón, mientras que sus hombres han hecho lo propio con el acompañamiento de las princesas. Frixo se ofrece al rey a ayudarle a alcanzar Grecia, ya que ha recogido datos de las naves

griegas para construir otras iguales, a cambio de que Oeta interceda para que Atamante vuelva a aceptarlos a él y a Helenia como sus hijos. Oeta acepta el ofrecimiento y Fineo promete, por su parte, casarse con Helenia si Frixo les ayuda en la venganza.

Baja del cielo sobre una nube el dios Amor, que se sitúa sobre la nave de Jasón y le concede el beneplácito divino de su matrimonio con Medea.

Dando vuelta a la nave se dé fin a la comedia (p. 133b).

6.- EL MITO EN LOPE

6.1.- Esquema mítico

Junto con *Las mujeres sin hombres* el epígrafe dedicado al esquema mítico ovidiano y la lectura lopesca del mismo ha de ser significativamente modificado, ya que, en rigor, Ovidio no es en este caso fuente, ni tan siquiera indirecta del relato lopesco. Es más que probable que Lope se basara exclusivamente en Bustamante, y en su consciente ampliación del mito ovidiano, a la hora de construir su comedia. Pocos elementos quedan de Ovidio en Lope y casi ninguno exclusivo de este autor. Por esta razón se presentarán tres esquemas míticos, sobre los que se basará el posterior análisis.

El primero de los esquemas se refiere a la versión ovidiana del mito, incapaz por sí sola de haber inspirado la comedia lopesca por su brevedad, concisión y por estar centrada sólo en determinados aspectos del mismo, sin pretender narrar la fábula en absoluto:

MEDEA	JASÓN
Lamento y contradicción amorosa	Llegada a Colcos. Búsqueda de fama
	Juramento
Ayuda al héroe	Enfrentamiento al monstruo
	Huida

Como puede verse el sencillo esquema que se extrae del texto ovidiano se centra en los dos personajes principales, Medea y Jasón, por este orden, en sus acciones individuales y en aquellas que les unen, el juramento que la princesa arranca al héroe a cambio de su ayuda y la huida que ambos protagonizan para escapar de Colcos.

La exégesis lopesca no podría, sin embargo, entenderse sin el esquema que se extrae de la versión de Bustamante, donde se advierte un manifiesto interés por dotar al mito de compleción:

SECUENCIA PRIMERA: FRIXO Y HELLE. GÉNESIS DEL MITO
1A.- Envidia de la madrastra 1B.- Huida. Entrega del vellocino 1C.- Llegada a Colcos y consagración a Marte
SECUENCIA SEGUNDA: EL VIAJE DEL ARGOS
2A.- Esón y Pelias. El encargo envenenado 2B.- Los compañeros: Hércules y Teseo 2C.- La odisea hacia la Cólquide: Feniso y las Harpías
SECUENCIA TERCERA: CONQUISTA DEL VELLOCINO
3A.- La hechicera Medea. El enamoramiento fatal 3B.- Enfrentamiento heroico y rescate del vellocino 3C.- Huida de Colcos. Muerte de Absirto

La síntesis lopesca del mito, como se puede observar en el esquema siguiente y en el desarrollo posterior, presenta muchas más similitudes con la versión de Bustamante que con la original ovidiana:

SECUENCIA PRIMERA: GÉNESIS DEL MITO
1A.- <i>Actualización laudatoria</i> ²⁸⁰
1B.- <i>Huida de Frixo y Helenia</i>
1C.- <i>Frixo y Helenia en Colcos</i>
SECUENCIA SEGUNDA: JASÓN EN LA CÓLQUIDE
2A.- <i>La princesa Medea. Enamoramiento de Jasón. El conflicto de honor</i>
2B.- <i>Enfrentamiento heroico y rescate del vellocino</i>
2C.- <i>Huida de Colcos.</i>

6.2.- Lectura lopesca del mito

Como ya se ha afirmado en varios lugares del presente capítulo, la exégesis del mito, presenta en esta comedia, características peculiares y diferentes al resto de la producción de argumento mitológico de Lope de Vega. La lectura del mito siempre presenta variedad de funciones e intereses creativos pero, habitualmente, hay una finalidad principal que marca el sentido mismo de la obra. En muchos casos el mito en el Siglo de Oro se rescata con una manifiesta intención moralizadora, en otros casos es un mero recurso ornamental. En *El vellocino de oro*, a pesar de estar presentes éstas y otras características del discurso mitológico áureo, todas están al servicio de una finalidad particular: la función panegírica. Probablemente es la obra mitológica lopesca en la que el género ha

280. Se incluye en esta secuencia la loa inicial, desgajada orgánicamente de la trama, por el especial interés que muestra el autor en ella en el establecimiento de una relación efectiva entre la fábula escenificada a continuación y la monarquía española a través del elemento central del drama, el vellocino de oro, convertido posteriormente en emblema de la casa de los Habsburgo. Las anacrónicas referencias de las dos damas, la Envidia y la Fama, y, posteriormente, las del propio Marte, no influyen, ciertamente, en el desarrollo de la obra, pero confieren a la misma una especial significación, al tiempo que introducen el valor laudatorio del espectáculo.

influido tanto en la modificación del mito. *El vellocino de oro* es un espectáculo palaciego, construido para el divertimento cortesano y el elogio real. Por esta razón se incluye en el presente análisis la loa que precede a la comedia, que, en este caso, está ligada decididamente a la lectura mítica.

El diálogo entre la Fama²⁸¹ y la Envidia no tiene la función exclusiva de presentar el espectáculo dramático. La función laudatoria incluye, en un curioso juego conscientemente anacrónico, una actualización del mito, estableciendo la relación entre el vellocino de oro y el tusón de oro, emblema de la monarquía y, en ese caso, representación fehaciente de Felipe IV:

DAMA 1ª [Fama]

¿Qué invención pretende hacer?

DAMA 2ª [Envidia]

281. En el universo mitológico la fama constituye una creación alegórica tardía más que un verdadero mito. Partiendo de la *vox publica*, Virgilio construye un personaje dotado de numerosas bocas y ojos, que se mueve con gran velocidad. Posteriormente Ovidio, en sus *Metamorfosis*, contribuye decididamente a su progresiva alegorización:

Hay un lugar en medio del mundo, entre la tierra, el mar
y las regiones celestes, los confines del triple universo,
desde donde se divisa lo que hay en cualquier sitio,
por alejado que esté del lugar, y donde todo sonido llega
a oídos ávidos. Lo habita la Fama y en la cumbre más alta
escogió su residencia; dotó a su casa de innumerables accesos
y de mil huecos, y no cerró los umbrales con puertas.
Noche y día está abierta; toda ella es de sonoro bronce,
toda retumba, devuelve las voces y repite lo que oye.
No hay reposo en su interior ni silencio en parte alguna.
Pero no hay griterío, sino murmullos en voz baja,
como suelen ser los que vienen de las olas del mar,
si se oyen lejos, o como el sonido que, cuando Júpiter
ha herido las negras nubes, producen los truenos remotos
[...]

La Fama en persona ve y escudriña por el mundo entero
qué es lo que acontece en el cielo, mar y tierra (Libro XII, vv. 39-63).

Esta figura alegórica es muy frecuentemente utilizada en el universo literario áureo y parte de esta pseudo-divinidad clásica.

Aquella historia que canta
Ovidio, de donde tuvo
principio el Tusón de España.

DAMA 1ª

¿Es la de Frixo y Helenia?

DAMA 2ª

Esos trujeron al Asia
el vellocino de oro,
a quien Marte puso en guarda,
con dos toros, un dragón,
por cuya empresa las aguas
vieron la primera nave
abrir sus campos de plata (p. 105b).

A estas dos damas se unen las alegorizaciones de la Música y la Poesía, que participan en la presentación de la obra y en la función panegírica, pero que no desaparecen inmediatamente comenzada la comedia en sí, sino que, ya dentro del desarrollo de la misma, se convierten en los personajes que, junto con Doriclea, reciben a Frixo y Helenia, que llegan a la Cólquide después de una larga y difícil navegación. La imbricación de la loa en la obra es, por tanto, evidente y, al igual que la obra en sí, se aparta definitivamente del esquema habitual de este tipo de composiciones.

Una vez concluida esta singular introducción del drama entran en escena los dos hermanos, Frixo y Helenia, a la deriva en el mar, sobre un vellocino de oro. El pasaje, inexistente en Ovidio y tomado por Lope de la versión de Bustamante, se aparta también de la narración del salmantino ya que recoge la ayuda que presta la ninfa Doriclea a los dos hermanos para que lleguen sanos y salvos a buen puerto. La escena presenta el particular interés de mostrar claramente los diferentes *estratos* de la evolución del mito. Aunque el propio Lope

pone en boca del personaje de la Envidia que la que se va a representar es

Aquella historia que canta
Ovidio, de donde tuvo
principio el Tusón de España (p. 105b).

introduce unos hechos que Bustamante añade a la versión original, pero incluso estos mismos hechos son alterados significativamente por el dramaturgo madrileño. Como se puede observar en el epígrafe correspondiente, el autor santanderino ciñe su narración de la aventura de Frixo y Hele a la tradición clásica de la fábula, en la cual ambos hermanos reciben la ayuda del espíritu de su madre muerta, que les entrega el vellocino de oro, a lomos del cual navegan hasta que Hele, desoyendo la advertencia de no mirar atrás durante la navegación²⁸², cae de la improvisada embarcación y muere, dando nombre con su muerte al estrecho del Helesponto, lugar donde se produce la desgracia. Si en la fuente de Lope los hermanos encuentran ayuda en el espíritu de su madre, en *El vellocino de oro*, se añade, además, la ayuda de un personaje nuevo, la ninfa Doriclea, que les ofrece el favor implorado por los jóvenes a las divinidades marinas. A la aparición de este nuevo personaje hay que añadir la sorprendente supervivencia de Helenia quien, como dato original de

282. Son numerosos los casos en la mitología, no sólo grecolatina, en los que se recoge este singular episodio. La prohibición de volver la vista atrás para conseguir sortear una determinada aventura. El más conocido, dentro de la mitología griega, lo encontramos en un mito también recogido por Lope en una de sus comedias mitológicas, el del rescate de Eurídice por parte de Orfeo, quien, tras conseguir bajar a los Infiernos y convencer a las divinidades del Hades de que le devuelvan a su joven esposa, muerta prematuramente por la picadura de una serpiente, mientras huía del acoso sexual de Aristeo, la pierde definitivamente cuando se vuelve a mirarla mientras ambos salen de los reinos infernales, incumpliendo su compromiso de no hacerlo hasta que ambos estuviesen fuera de los mismos. En suficientemente conocida la versión bíblica de este mitema en la persona de la mujer de Lot, convertida en sal (*Gen.* 19,26; *Sab.* 10, 7).

Lope y por razones dramáticas, llega con su hermano a las orillas de la Cólquide. Esta consciente alteración del mito muestra, una vez más, la ya referida libertad del dramaturgo a la hora de poner los mitos al servicio de las necesidades dramáticas. Helenia sobrevive a la peligrosa travesía junto a su hermano porque la trama le reserva una participación más prolongada y explícita, interviniendo en la intriga como enamorada de Fineo. La intriga, a pesar de ser bastante débil en la comedia, supeditada como está al carácter principalmente espectacular de la obra, *salva* a Helenia o, para ser más exactos, toma prestado el nombre del personaje clásico para construir un personaje nuevo. Efectivamente, Helenia no se puede equiparar, en manos de Lope, al personaje clásico más que en una mínima medida, ya que toda su intervención es fruto exclusivo de la imaginación del dramaturgo, coincidiendo con su homónimo griego sólo en el momento en que Frixo relata los antecedentes de la travesía habida por ambos hasta su llegada a Colcos. Esta *recuperación* –por llamarla de algún modo– de Helenia a manos de Lope incluye, como se ha afirmando antes, la inclusión asimismo de una pequeña trama dramática de la cual la joven es protagonista. A su llegada a Colcos Helenia y Frixo se hacen pasar por pastores y ocultan su verdadera identidad a la espera de la ocasión propicia que les devuelva el *status* real que les ha arrebatado su madrastra y esposa de Atamante.

A pesar de que la preocupación por ofrecer una trama dramática, aunque ésta sea, en este caso, manifiestamente débil, lleve al dramaturgo a realizar sobre el material mítico modificaciones como las expuestas, no es menos cierto que sobre todo ello planea la supremacía absoluta del espectáculo visual, que sitúa en un claro segundo plano todo el resto de la estructura dramática. Debe ser ésta la razón de diversas lagunas en el texto, como aquella que se puede encontrar en el relato que hace Frixo de las desventuras vividas antes de llegar a la Colcos. Como en muchos otros casos, Lope opta por

narrar determinadas partes de la fábula en lugar de hacerlas representar, para adecuar de este modo la extensión del drama²⁸³. Dicha narración es un resumen, algo modificado, de la versión de Bustamante del mito. Con respecto a ésta, Lope elimina las referencias a las malas artes de la esposa de Atamante, para acabar con los dos hermanos, Frixo y Helenia²⁸⁴. Se refiere sólo a su envidia y a su capacidad para embaucar al rey, haciéndole olvidar a sus hijos, aprovechándose de su belleza y de la avanzada edad del rey:

Ganóle el alma Erifile;
que no es mucho que esto pueda
el artificio en los brazos
cuando nieva en las cabezas (p. 108b).

283. En este sentido se podría conjeturar que en una comedia «convencional» hubiese sido más probable encontrar dramáticamente desarrollados los sucesos ocurridos en la corte de Atamante, con la muerte de su primera mujer y el feroz odio de su segunda esposa hacia los hijastros. *El vellocino de oro*, sin embargo, presenta una extensión bastante menor que las comedias habituales. En otras comedias mitológicas, véase *El Perseo* o *El laberinto de Creta*, los antecedentes de la trama principal ocupan el primer acto, mientras que en el caso de comedias con dos tramas paralelas, *Adonis* y *Venus*, encontramos el mismo recurso que en la actual.

284. Los nombres de las dos esposas de Atamante son invención de Lope. De Ovidio no pudo, obviamente, tomar dichos nombres. Bustamante se refiere a Neiphile (Néfele), como madre de los gemelos, pero no da el nombre de la madrastra, Ino, que sí es recogido por Pérez de Moya. Ambos son sustituidos, respectivamente, por Celia y Erifile. Éste último, a pesar de sus resonancias mitológicas, no corresponde a ningún personaje relacionado directa o indirecta con el mito tratado. Sólo de una Erifila o Erifile pudo tener noticia Lope y ésta es una heroína secundaria relacionada con el ciclo tebano, en concreto con las expediciones de los Siete contra Tebas y de los Epígonos. Sólo sus mencionadas resonancias mitológicas parecen ser la razón de la inclusión en la obra, sustituyendo al original Ino, de un nombre muy infrecuente en el teatro de Lope y del Siglo de Oro en general.

En la narración de Frixo, Lope *se olvida* de recoger la muerte de Celia, que, sin embargo, hay que dar por supuesta por el propio desarrollo posterior de la narración.

Por otro lado, el hecho de que se oculten también las estratagemas utilizadas por Erifile para hacer que Atamante expulse a sus hijos de reino, hace, en cierto modo, menos creíble la cruel actitud de un padre que es capaz, seducido por su joven esposa, de renegar así de su descendencia. La corte de Atamante, además, debía de parecerse –por las escasas referencias ofrecidas por Lope– más a una corte contemporánea que a una mítica corte griega, si tenemos en cuenta que Frixo intenta ganarse a sus madrastra con los desfiles triunfantes que, al son de cajas y trompetas, anunciaban sus victorias, en tanto que

Mi hermana, por otra parte,
procuraba entretenerla,
ya con labores que hacía,
ya con inventarle fiestas (p. 109a),

referencia, esta última, casi metateatral que habría que relacionar con las fiestas cortesanas como aquella en la que se enmarca *El vellocino de oro*.

La obra vuelve a retomar la versión clásica del mito con el sacrificio del vellocino al dios Marte, cuando los dos jóvenes, guiados por las ninfas, llegan a Colcos. El ofrecimiento de Frixo sirve como pretexto para la exposición de un Marte cuya función en la obra está más cerca de la loa que de la comedia en sí. La respuesta de Marte al ofrecimiento del vellocino recoge el momento central y más importante de la utilización del mito griego como panegírico de la casa de los Habsburgo, en general, y de Felipe IV –a quien se está homenajeando en la fiesta– en particular. El elogio de la casa real viene dado por la descripción que el propio dios de la guerra hace de

las nueve representaciones de héroes famosos que adornan su templo. La mezcla de personajes bíblicos –David, José, Moisés–, con otros mitológicos –Héctor²⁸⁵ y el Rey Arturo– e históricos –Alejandro, César, Carlomagno y Bernardo del Carpio– demuestra hasta qué punto la cultura de nuestro Siglo de Oro igualaba a éstos sin importar demasiado su veracidad histórica o su difícil concierto en un mismo universo narrativo o dramático. Marte (Lope) desea establecer un parangón entre los personajes de la galería heroica y los reyes de España, comenzando por Carlos V, representante primero y más egregio de la orden del Toisón de Oro²⁸⁶. Remedando el famoso caso

285. Héctores, probablemente, el héroe troyano por antonomasia. Hijo de Príamo y Hécuba, soberanos de Troya, es el paladín y principal baluarte del ejército de Ilión en su defensa frente al ataque de los griegos. Ejerce el verdadero poder sobre la ciudad, a pesar de ser el príncipe heredero, que le venera casi como una divinidad. Su destino fatal, sin embargo, es morir a manos del griego Aquiles. Héctor se enfrenta valeroso a su propia muerte y después su cadáver es ultrajado por el griego, que lo ata a un carro y rodea la ciudad sitiada para que todos los troyanos puedan ver su victoria, exponiéndolo después a los pájaros y los perros, hasta que incluso los dioses se apiadan del difunto y su padre, Príamo, consigue –a cambio de una fuerte suma de dinero– recuperar el cadáver de su hijo y tributarle honores fúnebres.

286. Un análisis algo más profundo revela, sin embargo, que tal comparación supera ampliamente las referencias personales y pretende ilustrar la semejanza del imperio español con otros grandes imperios: los personajes bíblicos representarían, en este caso, un imperio mucho más divino que humano; Alejandro es la cabeza visible del imperio macedonio y de la época de máximo esplendor de la Grecia histórica; incluso los personajes mitológicos representan grandes reinos, como Arturo, mítico soberano de Camelot y señor de los Caballeros de la Tabla Redonda o Héctor, representante máximo del imperio caído por excelencia es, indirectamente, ensalzado por las consecuencias que la derrota de Troya tendrá en el nacimiento del que se convertirá en el Imperio Romano, de cuya época de máximo esplendor es garante César; Bernardo del Carpio, Carlomagno y el Imperio Carolingio, también responden a la misma intencionalidad del autor. La referencia a estos nueve personajes magníficos no es, sin embargo, original del dramaturgo madrileño, ya que debía responder a una expresión (*Los nueve de la fama*) bastante usual en la época, acuñada a partir de la publicación de un libro llamado *Las nueve vidas y excelentes hechos de los nueve preciados caualleros de la fama con la uida del famosísimo cauallero Beltran de gueselin nuevamen^e sacadas de lengua francesa por el honorable baron Antonio rrodriguez portugal principal Rey de Armas del Rey nuestro señor*. Este trabajo, que contiene todas las características de

de Virgilio²⁸⁷, Lope utiliza su obra literaria para entroncar a los Austrias con una especie de estirpe heroica. La función panegírica, volvemos a ver, es la que comanda la obra, mediatizada desde su misma elección por aquella. No hay que olvidar que el vellocino *es* el Toisón de Oro, como se explicita en palabras del propio dios de la guerra:

El vellocino que hoy me sacrificas,
de tanto honor le haré que ilustre el pecho
de los reyes de España, entre las ricas
pedras que el fuego esmaltarán deshecho
[...]
La venturosa edad que está esperando
dorado el siglo de mayor tesoro,
de tres Filipos le verá adornando
el católico pecho entre aspas de oro;
yo, en tanto, a un árbol le pondré, formando
para custodia de mayor decoro,
dos toros y un dragón, lince de fuego,
a cuyas armas su riqueza entrego (p. 111a).

un libro de caballerías, parece ser una traducción de un supuesto original francés publicado en junio de 1530, que no me ha sido posible encontrar. De la traducción, sin embargo, se conservan, al menos, seis ediciones en el último cuarto del siglo XVI (1581, dos en 1585, 1586 y una más sin fechar). Esto puede muy bien darnos una idea de la divulgación en la época de las historias de estos nueve personajes, convertidos en diez con la inclusión, casi como apéndice, de Beltrán de Gueselín (ausente en la edición de 1581 y añadido manuscrito en una de las de 1585). Lo que sí hizo Lope es modificar la lista de estos personajes famosos. Salvando el caso de Beltrán de Gueselín, esta lista es idéntica en todos los casos: Josué, David, Judas Macabeo, Alejandro, Héctor, Julio César, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bullón. El dramaturgo madrileño sustituye a éste último y a Judas Macabeo por Moisés y Bernardo del Carpio, personajes, al parecer, más representativos para él de esa especie de estirpe heroica con la que pretende entroncar la monarquía española.

287. Que utilizó su *Eneida* para entroncar a Augusto y a la *gens Iulia* con Ascanio –o Iulo–, hijo de Eneas, el famoso superviviente de la casa real troyana, de origen divino, pues había sido concebido en las relaciones habidas por su padre, Anquises, con la diosa Venus.

El destinatario final de este elogio continuado es, como no podía ser de otra manera, Felipe IV –asistente a la fiesta, celebrada con ocasión de su diecisiete cumpleaños– al igual que lo será, y así el propio dios lo desea expresamente, del vellocino de oro que Frixo ofrece a Marte y que quedará custodiado hasta la llegada de un héroe suficientemente valeroso como para merecer el honor de su conquista, Jasón:

Y ojalá que llegara a la dichosa [edad]
del gran Felipe cuarto el vellocino;
que destos animales la espantosa
furia domara su valor divino;
que del bridón rigiendo la espumosa
boca, y vibrando el temple diamantino,
los deshiciera con valor profundo,
que en años diez y siete asombra el mundo (p. 111a).

Está claro que la aparición de España y de los reyes españoles, además de constituir un anacronismo flagrante²⁸⁸, supone la constatación de que, en este caso, la utilización del mito está enfocada exclusivamente a la alabanza y el elogio real y, por tanto,

288. El propio Marte es el encargado de intentar justificar este anacronismo. Después de nombrar a José, David, Moisés, Alejandro y Héctor, afirma:

éstos que no han nacido, aunque han llegado
por el valor futuro al templo mío
Júpiter manda que su imagen sea
copiada aquí de su divina idea (p. 110b).

Sin embargo, aun admitiendo la explicación del dios, el anacronismo seguiría existiendo, ya que el autor se equivoca al situar a Alejandro y a su momento histórico, antes cronológicamente, de la época mítica en la que se desarrolla la expedición de los Argonautas. Incluso la referencia a Héctor, aunque más difícil de justificar por la connatural imprecisión de la cronología mítica, es anacrónica si tenemos en cuenta que la generación de héroes a la que pertenecen Jasón, Teseo, y Hércules –por ejemplo– pasa por ser inmediatamente anterior a la de aquellos que toman parte en la famosa guerra de Troya: Héctor, Aquiles, Ulises, etc.

el autor se toma todas las libertades que cree oportunas, sin importarle siquiera la verosimilitud de la exposición, algo que, en otras comedias –incluso mitológicas–, es básico.

Una vez concluido el que se puede considerar el primer nudo dramático, centrado fundamentalmente en la exposición de antecedentes y en el prolongado recurso al elogio, la escena cambia y entra en la misma uno de los dos personajes principales, Medea. La aparición de ésta y de Fineo se hace en términos muy bucólicos, que recuerdan la ambientación pastoril que se podía observar en el *Adonis* y *Venus*, la primera comedia mitológica lopesca conservada, también concebida para su representación en la corte pero adaptándose aquélla más a los cánones habituales del género. El lugar donde se encuentran ambos, sus respectivos hábitos de caza y la propia estrofa utilizada, la lira, contribuyen definitivamente a configurar el ambiente referido, a lo que se suma el propio asunto que tratan los personajes, además de la consabida referencia a la Arcadia. Fineo está enamorado de su prima Medea, que no le corresponde. A ella misma pide la muerte, como es habitual en estos contextos pastoriles. Las quejas del príncipe, inexistente en las versiones anteriores del mito, dirigidas a los montes, al amor y a la amada, son respondidas puntualmente con referencias de Medea a esos mismos montes, al desdén y al aborrecido amante:

FINEO

Monte que al cielo subes,
cuyos ásperos riscos
apenas retratar el mar se atreve,
penetrando las nubes
tus altos obeliscos,

ya vestidos de hierba, ya de nieve,
por donde el paso mueve
la viera más hermosa
que a vuestros valles pasa,
la nieve que me abrasa,
la hermosa imagen de jazmín y rosa,
la bella ninfa altiva,
más que vuestros arroyos fugitiva.

*Sale Medea en hábito de caza por una parte,
con arco y flechas*

MEDEA

Montes que en aspereza
de peñas elevadas,
silvestres fieras, bárbaros pastores,
excedéis la fiereza
y selvas encantadas
de Arcadia, faltos de aves y de flores,
por no escuchar amores,
por no entender suspiros,
a vuestras soledades
ofrezco libertades,
al viento voces y a las fieras tiros;
que quien de amor se ofende,
huyendo de quien ama se defiende.

FINEO

Amor, duro castigo
de nuestros pensamientos,
que a tantas humildades nos obligas;
pacífico enemigo,
que los entendimientos
dulce enloqueces, y áspero fatigas;
así jamás persigas

a quien no te merece,
pues tu poder ignora
quien mata a quien le adora,
que me digas, amor, ¿cómo padece
tus penas sin mudanza
quien no supo jamás qué es esperanza?

MEDEA

Desdén que me defiendes
de los atrevimientos
en que suelen caer las voluntades,
y victorioso emprendes
con altos pensamientos
castigar las ajenas libertades;
pues tú me persuades
que amor es todo engaños,
prosigue en tus extremos;
juntos los dos pasemos
la verde primavera de mis años;
que es insufrible pena
querer vivir por voluntad ajena.

FINEO

Bellísima homicida
del alma que desdeñas,
dulce cuidado generoso mío,
que me cuestas la vida,
¿en cuál de aquestas peñas
tu retrato será mi desvarío?
Pues vengarme confía
en los piadosos cielos
de tu cruel belleza;
que por ser tu aspereza
sujeta un hora, aunque me maten celos,
quiero pedir que quieras,
y morir de amor porque tú mueras.

MEDEA

Aborrecido amante,
que conquistas en vano
el hielo de mi pecho, ¿cómo emprendes
deshacer un diamante,
pues ya como tirano
la dulce libertad del alma ofendes?
Imposibles pretendes,
los rayos del sol miras,
siembras en el arena,
pues mientras con más pena
loco de amor por mi desdén suspiras,
con más libre deseo
mi libertad en tu desprecio empleo (pp. 111b-112a).

Lope introduce en la comedia con Fineo un personaje tipo en sus dramas mitológicos, el del oponente del héroe. En la mayor parte de las ocasiones, como en este caso, dicho oponente no existe en las versiones del mito anteriores a Lope y su función es dotar de una mayor profundidad dramática a la trama o introducir una trama secundaria. Es el caso que se presenta en esta comedia. Fineo es, por un lado, el elemento indispensable para que la llegada del héroe y la conquista de la princesa estén dotadas de la suficiente intriga que mantenga al público atento. En segundo lugar, también se convierte en el eslabón apropiado con los sucesos acaecidos en el primer nudo de la acción. Al hacer que Helenia se enamore del príncipe, la permanencia de ésta y de su hermano en la obra, invención asimismo del dramaturgo, está más justificada, al tiempo que se adapta, aunque muy superficialmente, a la estructura de la comedia de enredo. Al igual que en otras ocasiones, Fineo y su presencia suponen una adaptación del mito que lo haga creíble. En este caso se dota a Oeta

–el Eetes clásico²⁸⁹– de un ficticio hermano Albano, padre de Fineo²⁹⁰, convirtiendo a éste en primo de Medea:

FINEO

El Rey, tu padre, Medea,
desde la muerte de Albano,
mi amado padre y su hermano,
mi aumento y vida desea.
Él me ha criado; ¡ay de mí!
que de criarme contigo
nació este amor, mi enemigo,
pues que nunca nace en tí (p. 113a).

Cuando Fineo se queda solo, quejándose del desdén de su amada Medea, aparecen Jasón y Teseo, que acaban de arribar a Colcos. El príncipe los cree enemigos y consulta a un pastor que dice llamarse Lisardo y que describe el amarre de un barco y el desembarco de hombres armados. Este Lisardo no es otro que Frixo que, junto con su hermana, se hace pasar por pastor, ocultando su verdadero origen real. La participación de Frixo en este momento del mito también es una invención del dramaturgo, ya que el Frixo original reduce su acción en las versiones clásicas a la de portador del vellocino a la Cólquide, al reino de Eetes. Su mantenimiento en el drama se podría decir que es consecuencia de la supervivencia de su hermana Helenia.

289. Eetes era, en realidad, hermano de dos heroínas muy famosas en la mitología griega, Pasífae, esposa de Minos y madre del famoso Minotauro –ver capítulo dedicado a *El laberinto de Creta*– y Circe, la famosa hechicera, cuyas oscuras aptitudes heredó su sobrina Medea, que las utilizó para, traicionando al propio Eetes, su padre, ayudar a Jasón a conquistar el vellocino de oro.

290. También en *El laberinto de Creta* ambienta ficticiamente Lope a uno de sus personajes inventados para dotarlo de mayor verosimilitud. En aquella ocasión se trataba del príncipe Oranteo, novio de Ariadna, al que el dramaturgo madrileño hizo príncipe de Lesbos.

Ésta que, cómo se recordará, muere según todas las versiones anteriores, en la navegación sobre el vellocino, se hace pasar también por pastora y vive bajo la protección de su hermano, esperando el momento de la merecida recuperación de su condición real. El primer paso para que se produzca el reconocimiento de su verdadero estado es el acercamiento a la corte de Oeta, que posibilita el propio Fineo (llevándose a ambos a palacio para hacerlos, respectivamente, jardinero real y dama de la princesa). Como es habitual en este tipo de peripecia teatral áurea, los pastores fingidos pueden esconder sus identidades, pero no pueden evitar que su porte y distinción les delate en cierto modo, haciendo, por ejemplo, que Fineo reconozca su especial condición cuando, con la intención de hacerse ayudar de los hermanos en sus aspiraciones hacia Medea, le ofrece el puesto en la corte:

Guerra es ésta; no es razón
que no ayudéis a Medea,
puesto que ingrata desea
vuestra injusta perdición.
Pastor, si galán pastor
lo puede ser deste valle,
de tu discreción y talle
me prometo igual valor.
Vente a la corte conmigo (p. 115a),

suponiendo en su hermana las mismas excelencias:

Que yo no puedo creer
que digna de estar no sea
con la divina Medea,
ángel, peñasco y mujer;
pues es forzoso que a ti
se parezca (p. 115a).

El fingido pastor intenta responder a las expectativas de Fineo, ya que, incluso en una ocupación como la de jardinero, inapropiada a su verdadera alcurmia, sus conocimientos botánicos (más de veinte especies de flores) se alejan de los que serían de esperar en un simple rústico, siempre

diestro en saber bien
lo que las flores requieren,
unas que poca agua quieren
y otras que mucha también (p. 115b).

Cuando Lisardo/Frijo adivina que las intenciones del príncipe para con él son las de que le ayude en su conquista amorosa, dice también el falso príncipe haber padecido la misma enfermedad, el amor. Sin embargo, ni se ha dado ninguna referencia previa de este amor desgraciado, hay que suponer por sus palabras, ni se alude a ninguna dama por la que Frijo sienta atracción. Es posible que atribuir al falso pastor la condición de enamorado tenga la única función de contribuir a la ambientación pastoril en la que se desarrolla toda la primera parte de la obra, adoptando en su fingido papel todos los atributos del clásico pastor de la literatura bucólica renacentista. En cualquier caso, como elemento puramente dramático, no deja de ser otra de las pequeñas lagunas y omisiones que salpican el desarrollo de una obra que avanza casi exclusivamente a golpe de recursos visuales y posiblemente también musicales.

La entrada de Jasón y Teseo, acompañados de sus soldados, en escena responde a otro de esos momentos de intensidad espectacular. Sin necesidad de utilizar complicados mecanismos escenográficos, la puesta en escena de la simple acotación,

Salen cajas, banderas y soldados, Jasón y Teseo (p. 116a),

debió gozar del favor de la distinguida audiencia. A cambio se han eliminado de la trama todas las referencias a la expedición argonáutica que, si por algo se caracterizó en las versiones clásicas, fue por la gran cantidad de peripecias y peligros que tuvo que sortear antes de su llegada a la corte. Lope prescinde, incluso, de la breve alusión que el texto de Ovidio hace de la escala que hicieron los Argonautas en el reino de Fineo –que nada tiene que ver con el Fineo de la comedia– durante la cual libraron a éste del feroz acoso de las Harpías, episodio considerablemente ampliado, como se ha explicado, tanto en la versión de Bustamante, como en la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya. Las causas de la expedición de Jasón llegan al espectador a través de la entrevista que se produce entre éste y Fineo a la llegada de los griegos. Precisamente en boca de éste último se pone un recurso bastante utilizado en todas las comedias mitológicas de Lope (y, en general, en el teatro áureo), la anticipación de los acontecimientos. Al espectador del XVII, probablemente, le parecerían bastante más elocuentes las palabras de recibimiento de Fineo a Jasón:

Soy el príncipe Fineo,
sobrino del rey Oeta,
rey de Colcos, padre ilustre
de la divina Medea;
Medea, cuya hermosura
es de aqueste reino Elena,
no para incendios de Troya,
ni para infamias de Grecia,
hoy anda en aqueste monte
cazando silvestres fieras,
seguro que diese el mar
a vuestras armas licencia,
y por quien sois os suplico,

que con el milagro sepa
la intención con que venís (p. 116),

de lo que pueden parecer éstas a simple vista. No es casual que Fineo se refiera a la más famosa de las *raptadas* de la mitología griega, precisamente en relación a aquella que va a seguir la misma suerte, aunque sea con su consentimiento, a manos del propio Jasón²⁹¹. Éste, como respuesta, comienza a relatar los antecedentes de su viaje; pero nuevamente simplificando el texto con omisiones o generalizaciones:

Tu cortesía y nobleza
obligan, Príncipe ilustre,
a que Jasón te agradezca
el alma con que le escuchas,
la voluntad que le muestras.
Y, pues ya te he dicho el nombre,
sabrás que reinaba en Grecia
Pelias con Esón, mi padre:
murió Esón, y quedó Pelias (p. 116b).

En primer lugar se hace de Grecia todo un reino, cuando en realidad Esón era sólo rey de Yolco²⁹². La *ampliación* del reino a toda Grecia

291. En realidad para la mayoría de los autores posteriores a Homero, el rapto de Helena por París fue plenamente consentido y sólo en algunos casos se intenta justificar su acción afirmándose que lo hizo obligada. Generalmente, la imagen de Helena es aquella de la heroína que huye enamorada con un joven príncipe extranjero que la ha seducido con su belleza. El esquema, como se puede ver, es similar no sólo a éste de Medea, sino al existente en otras fábulas mitológicas, alguna de ellas, como en el caso de *El laberinto de Creta*, dramatizadas también por el Fénix.

292. Vemos cómo se aplican criterios incluso políticos a la lectura del mito. Hubieron de pasar muchos siglos para que Grecia se convirtiese en un reino unitario. En general, nunca la mitología griega se refiere a ésta como un reino único, siendo, por el contrario, un territorio plagado de múltiples ciudades-estado, características –incluso históricamente– del mundo helénico.

hace que el universo mitológico sea más verosímil para el espectador, ya que no es necesario que cambien el concepto de organización política que se posee. La Grecia a la que se refiere Lope está más cerca, evidentemente, de la idea moderna de estado que de aquella imperante no sólo en la pseudo-historia mítica sino incluso en la propia historia clásica de la región. Además la fábula se modifica en otro sentido. Esón no murió, quedando Pelias como rey, sino que fue éste el que arrebató el trono a su propio hermano, ejerciendo posteriormente su definitiva influencia y poder sobre su sobrino al enviarlo a una empresa que él creía imposible, para evitar cualquier intento del joven príncipe de recuperar el trono perdido por su padre. Es muy posible que, en este caso, la decisión de *matar* a Esón responda al interés de no dejar cabos sueltos en la trama, ya que al no estar el mito desarrollado en toda su extensión –ya que la acción se interrumpe antes de la vuelta de Jasón a su tierra natal y la recuperación para sí mismo del trono usurpado a su padre– resulta más rentable evitar referencias a unos hechos que no se van a poner luego en escena.

Jasón recoge las palabras con las que Pelias lo indujo a emprender una aventura de cuyo fracaso estaba seguro:

Adquiere nombre que a todos
nos dé honor, y harás que sea
nuestra sangre tu corona,
y tu victoria la nuestra.
Hércules tiene vencidas
las difíciles empresas
del mundo, en Europa y Asia;
como la sierpe Lernea,
el fiero león de Arcadia,
y la calidonia fiera.
Mató al gigante Aqueloo;

y así, no queda qué emprendas
sino el vellocino de oro,
que Marte puso en la huerta
pendiente de un lauro verde,
del Rey de Colcos, Oeta (pp. 116b-117a).

Sin embargo, a pesar de la referencia a Hércules, y a algunos de los famosos doce trabajos, el personaje en cuestión, a pesar de ser uno de los compañeros más insignes de Jasón en su aventura del vellocino –en las fuentes clásicas– no aparece en la comedia, ni tampoco ninguna alusión a su participación en la expedición, quizás para no desviar la atención de un público para el que Hércules era, sin duda alguna, más conocido y referencia más directa del héroe mitológico. Sí que aparece, por otro lado Teseo –protagonista de otra de las comedias mitológicas del Fénix, *El laberinto de Creta*– aunque Lope parece equivocarse la procedencia de éste («Hablé al gallardo Teseo, / honor y gloria de Tebas», p. 117a), olvidando o desconociendo que el hijo de Egeo es el héroe ático por antonomasia. Es posible que el error viniese por la cercana presencia, en el parlamento, de Hércules, héroe nacido en Tebas, aunque identificado asimismo como el protector y representante de los dorios.

Nada refiere Jasón, en su relato, con respecto al resto de la tripulación del *Argos*. Este detalle, a pesar de que pueda parecer insignificante, dice mucho acerca de la especificidad de la exégesis lopesca. Una de las características principales de la expedición de los argonautas era que, a pesar de estar comandada por Jasón, no estaba compuesta, ni mucho menos, por simples marineros o guerreros anónimos, sino por medio centenar de los más valerosos héroes de Grecia. Aunque, como se ha explicado en el epígrafe correspondiente, las diversas tradiciones no siempre coinciden en el número y en los participantes, sí es cierto que todos tenían nombre propio, y a menudo eran incluso hijos o descendientes de dioses. La

conquista del vellocino es una expedición de equipo, a pesar de ser el cabeza visible Jasón, que tiene el honor de comandar la nave. Se establece una diferencia importante con las hazañas llevadas a cabo por importantes héroes de la mitología griega, algunos de ellos protagonistas de comedias de Lope, como *El Perseo* o Teseo en *El laberinto de Creta*. En estos casos se recogen los hechos valerosos de un personaje, mientras que en el caso de la conquista del vellocino u otras fábulas similares –la caza del jabalí de Calidón, la guerra de Troya, etc– lo que se narra es una gesta heroica común, aunque en todos los casos exista un héroe que aglutine el valor de los demás, o resuelva finalmente la aventura, como Atalanta en la caza del jabalí, Aquiles en la famosa guerra o el propio Jasón en este caso. La lectura de Lope, sin embargo, cambia el esquema mítico y adapta, volviendo anónima a la tripulación del *Argos*, la aventura de Jasón a las características de la aventura heroica individual. El dramaturgo sólo salva a Teseo, y en todo caso, a pesar de las referencias a su noble linaje y su carácter valeroso, para convertirlo dramáticamente en el vicario de Jasón. Es bastante probable que haya que buscar también en Bustamante la razón de que sólo Teseo acompañe, como representante de los grandes héroes de la mitología griega, a Jasón en su arriesgado viaje. Como puede verse en el epígrafe 4.1, dedicado al análisis de la obra del santanderino, Hércules y Teseo son los únicos héroes a los que se nombra, los cuales recomienda Pelias a Jasón que incluya entre su tripulación. Ambos aparecen, ciertamente, en el relato de Jasón a Fineo, en *El vellocino de oro*, pero a diferencia del original, sólo Teseo, y no Hércules, acompaña al protagonista. Todo el parlamento de Jasón está, por lo demás, inspirado claramente en el

relato de Bustamante, como puede verse en los siguientes ejemplos²⁹³:

Pelia viendose sin hijo varon ninguno, que despues a el succeda, en extremo se duele y a imbidia del hermano y desama el sobrino: especialmente acordandose que despues de sus dias auia de succeder en el reyno, y no ninguna de sus hijas: assi que por esta causa determino de hazerle morir: y aunque mucho lo desseaua, dissimulando lo mejor que podia hasta su tiempo. Este Pelias era solo rey y gouernador del reyno, porque su hermano Eson era ya en gran manera muy viejo. Como Pelia todo lo señoreasse y mandasse, y Iason su sobrino le fuesse muy obediente, llamole vn día en el qual ya queria poner en execucion su peruerso y maluado proposito, y dixole con amorosas y paternales palabras: Ven aca hijo mio, en quien solo yo tengo puesta toda mi esperanza confiando que por tu estremado valor has de ser honrra y fama de tu linaje, ya sabes que despues de los dias de tu padre que ya tan viejo esta has de succeder en el reyno. Y pues as de ser tan gran señor, desseo que antes que subas en tan alto lugar hagas notorio a todos quan supremo es tu valor: y para esto yo no puedo pensar cosa tan

Y pues ya te he dicho el nombre, sabrás que reinaba en Grecia Pelias con Esón, mi padre; murió Esón, y quedó Pelias; No teniendo sucesión, dábale notable pena el ver que yo le heredase; que está la envidia más cerca que la amistad y la sangre; aquella víbora fiera, a quien mata el bien ajeno, y el mal del amigo alegra. y con no haber heredero que en el reino le suceda, trató mi muerte conmigo, o por lo menos mi ausencia. Díjome Pelias un día: ‘Hijo, si en la primavera de tus años no ejercitas las armas, ¿qué honor profesas? entra por el ocio amor, tirano de las potencias, y muere un hombre sin fama, vida de memorias muertas. Tu tienes alto valor, que de nuestra sangre heredas, raro ingenio, salud firme, pocos años, muchas fuerzas. Adquiere nombre que a todos nos dé honor, y harás que sea nuestra sangre tu corona, y tu vitoria la nuestra. Hércules tiene vencidas

293. A pesar de haber recogido anteriormente el texto de Bustamante en este mismo capítulo, se vuelve a extractar aquí un largo párrafo para hacer más fácil la lectura comparativa con el texto de *El vellocino*. Se señalan en negrita los pasajes más claramente coincidentes.

grande en que manifestarle puedas que en comparacion de lo mucho que tu puedes todo no sea muy poco: porque las maravillosas y grandes cosas que darte gloria de vencedor pudiesen, como fue el leon de Arcadia el puerco de Calidonia, la serpiente Lernea el gigante Acheloo, todo lo ha vencido y sojuzgado Hercules, y no queda ya cosa ningna tan señalada como estas para que tu ahora emprendas, sino tan sola vna que en este punto me ha venido a la memoria en la qual si tu essa tu osada ynuencible y fuerte persona osas auenturar, venciendola saldras el mas afamado y victorioso hombre del mundo: porque es la conquista del velocino de oro, que en la ysla de Colcos esta: y porque mas seguro a esta nueva y gran empresa vayas, sin temor ninguno te dare que lleues en tu compañia a el fuerte Alcides, a quien por otro nombre llaman Hercules, y a el otro esforçado Teseo. Los quales son bastantes a sacarte de todo gran peligro junto con otra mucha gente armada: aunque esta sera escusada pues vas al reyno del rey Oete de quien alegremente seras recibido. Oydas por Iason estas no pesadas nuevas, luego accepto la empresa y partido de la presencia del tío desseoso de mostrar su bastante persona en tan gran cosa (pp. 98a-98b).

las difíciles empresas
del mundo en Europa y Asia;
como la sierpe Lernea,
el fiero león de Arcadia,
y la calidonia fiera
mató el gigante Aqueloo;
y así no queda qué emprendas,
sino el vellocino de oro,
que Marte puso en la huerta
pendiente de un lauro verde
del Rey de Colcos Oeta.
Si éste conquistas, Jasón,
heroica fama te espera,
bronces y jaspes te aguardan
con epigramas eternas.”
Yo puesto que vi su envidia,
no quise que conociera,
ni en mi valor cobardía,
ni en sus intentos bajeza.
Hablé al gallardo Teseo,
honor y gloria de Tebas,
(pp. 116b-117a).

Como se puede ver claramente en la lectura comparada de los dos fragmentos, la de Lope es prácticamente una versión en verso de la de Bustamante, con dos modificaciones singulares, eso sí. Incluso la estructura de los respectivos pasajes es paralela. Comienzan ambos exponiendo la situación en Grecia y la preocupación de Pelias por no tener descendencia para el trono que ocupa. Bien es cierto que en el caso de Lope Esón ya está muerto y lo que quiere su tío es evitar que el reino vuelva, por vía de su sobrino, a sus primeros poseedores, mientras que, en el caso de Bustamante, lo que quería el indigno tío era acabar con la sucesión de su hermano Esón, ya viejo, antes de que muriese éste sin haber encontrado él un sucesor propio. Ambos textos inciden en el hecho de que Pelias intente evitar que, por una razón u otra, Jasón suba al trono. De este modo en ambos casos la intención primera es provocar la muerte del joven, para lo cual se elige enviarlo a una misión suicida. También en ambos textos, en los que curiosamente Pelias se dirige a Jasón como «hijo», se alude al alto linaje del joven príncipe para exigirle que haga honor a su alcurnia enfrentando una gran empresa. La aparición de Hércules también es paralela. Pelias pone a éste héroe y a sus conocidas hazañas como ejemplo para Jasón. Lo que más llama la atención y corrobora la idea de que Lope está versificando el texto de Bustamante es que las hazañas a las que se refiere el rey, sólo cuatro de las muchas de las que fue responsable el semidios, coinciden exactamente: la hidra de Lerna²⁹⁴, el jabalí de Calidón²⁹⁵, la derrota del gigante Aqueloo²⁹⁶ y el

294. Segundo de los trabajos que Euristeo encargó a Hércules, y que, a pesar de su gran fama posterior, fue considerada como no superado, ya que el héroe se sirvió de la ayuda de su sobrino Iolao.

295. Tanto Bustamante como Lope olvidan o desconocen que Hércules no participó en la famosa cacería del jabalí de Calidón en la que participaron famosos héroes como los Dióscuros, Atalanta, Teseo o el propio Jasón, al que, paradójicamente, se le pone como ejemplo de heroicidad la imposible participación del tebano en la aventura. La inexactitud de la referencia se torna más curiosa si tenemos en cuenta, además, que –siempre dentro de los especiales límites

león de Arcadia²⁹⁷. Una vez relatadas estas famosas hazañas, ambos textos coinciden en poner en labios de Pelias la opinión de que no queda otra gran hazaña para Jasón que la de la conquista del vellocino. En el texto de Bustamante acompañan a Jasón Hércules y Teseo, mientras que Lope elige, como ya se ha dicho, eliminar a Hércules y hacer que sea el héroe ático el único acompañante ilustre del jefe de los Argonautas. Probablemente la inclusión de un tercer héroe en la acción hubiese complicado excesivamente una trama que el dramaturgo quiso conscientemente simplificar en aras de una mayor espectacularidad visual. Lope pareció preferir, por tanto, disponer tan sólo de Teseo, haciéndolo acompañante de Jasón, y evitar la construcción de la trama secundaria que hubiese requerido un tercer personaje relevante.

cronológicos de la mitología— la cacería de la famosa fiera tuvo lugar después de la expedición argonáutica. Es cierto que el héroe tebano tuvo una estrecha relación con la ciudad; por medio de un pacto con Meleagro, vencedor del famoso jabalí, se casó con Deyanira, su hermana, pero el único jabalí con el que se enfrentó fue otro muy distinto, objeto del cuarto de sus famosos doce trabajos. El objeto de este cuarto trabajo era capturar vivo al jabalí de Erimanto, animal que devastaba la ciudad Arcadia de la Psófide. La posibilidad de que los autores, tanto Bustamante como Lope, se refiriesen a esta hazaña de Hércules es bastante improbable, dado lo desconocido de éste mito en comparación con la fama del famoso jabalí calidonio.

296. A esta divinidad fluvial —pues un dios-río y no un gigante era Aqueloo— tuvo que enfrentarse Hércules para conseguir la mano de Deyanira. Para intentar vencer al héroe, la divinidad fluvial se transformó en toro, y el tebano le arrancó uno de sus cuernos, obligándolo a rendirse.

297. Un nuevo desliz en la exacta referencia a los datos, tanto por parte de Bustamante, como —posteriormente— por Lope de Vega. Sin duda el aquí aludido es el famoso león de Nemea, al que Hércules venció como el primero de sus doce trabajos, conservando la piel de la fiera como atributo a partir de entonces. La ciudad de Nemea estaba, sin embargo, en la región de Acaya, no en la de Arcadia.

También de Bustamante toma Lope, y desarrolla, otro dato interesante del mito: el que recoge la tradición de que el Argos fue la primera nave construida por el hombre. Acerca de esta tradición sólo da un dato parcial Ovidio, al final del libro VI de las *Metamorfosis*, dato que recoge Bustamante sin ampliarlo, según el cual Jasón

hizo luego hazer vna nao, la qual despues se llamo Pegasea: y otros porque el maestro que la hizo, se llama Argo, tambien quisieron que la nao se llamasse Argo. Esta dizen que fue la primera que començo a andar sobre las aguas (p. 98b).

Lope de Vega aprovecha este simple dato para construir un bello relato acerca de cómo se le ocurrió a Jasón la idea misma de construir un transporte marítimo. La imagen de la construcción del primer instrumento humano para viajar sobre el mar debió seducir sobremanera al dramaturgo, que se detuvo imaginándolo con estos versos:

y porque pasar a Colcos
por alta mar era fuerza,
pensamos los dos un día
la mayor cosa y más nueva
que imaginaron los hombres;
porque estando en una selva,
se cayó un nido de un árbol
de manera en la ribera
del mar, que con padres e hijos,
las mimbres y pajas secas
conducidas de las ondas,
que como ves salen y entran,
fueron caminando al golfo
sin que el agua las ofenda.
Atravesóse una pluma

entre dos pajas, y en ella
daba el viento, que movía
el nido con blanda fuerza.
Luego fabriqué una nave
y puse en un árbol velas,
a imitación de la pluma,
para moverlas por ellas.
Diéronme pinos las faldas
del Pegaso, y por hacerla
de su monte su apellido,
fue la nave Pegasea (p. 117a).

Estos versos pueden considerarse un «divertimento lírico». A pesar de la tendencia recurrente del autor a limitar constantemente el desarrollo del mito, eliminando el mayor número posible de elementos narrativos, a fin de primar aquellos con más posibilidades espectaculares, en este caso encuentra un pasaje que le parece sugerente y no duda en detenerse un momento a inventar una parte del mito que no había sido, hasta entonces, contada por nadie.

Una vez terminado el relato de Jasón, éste da prueba factible del orgullo de su propio linaje al ofrecerse como marido para Medea, en caso de que esté por casar, de cara al rey Oeta, si éste le ayuda en la conquista del vellocino, a lo que el sorprendido Fineo no es capaz de dar sino una torpe respuesta disuasoria:

yo te quiero conducir
al Rey, pero no pretendas
casamiento con su hija,
por ciertas cosas secretas
que yo te diré después (p. 117b).

Tras el inusual entreacto que inventa Lope para el espectáculo, corto y sin representaciones intermedias, según parece inferirse de la acotación,

Aquí se divide la comedia, para que descansen, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Fineo, el Rey de Colcos, Medea, su hija, con galas de palacio, y Fenisa, dama (p. 117b),

se celebra la entrevista entre el héroe y el rey Oeta. Éste está seguro de que el héroe no superará la prueba, por lo que no pone trabas a ofrecerle su ayuda, e incluso le informa de los peligros que deberá afrontar: el dragón

cuyas alas, de cambiantes
colores y tornasoles,
a las nubes y arboles
del Poniente semejantes,
cubren las escamas duras
de que tiene el cuerpo armado,
de un verde jaspe esmaltado
de oro entre líneas oscuras.
Los ojos son dos topacios
con aquella luz flamante
que, estando cristal delante,
expira por sus espacios.
La boca de rayos llena,
y los pies de cocodrilo
que en las márgenes del Nilo
tiembla su estampa la arena (p. 118a),

y los dos toros

cuyas frentes importunas

coronan menguantes lunas
de aspecto horrible y cruel.
Por ojos, boca y narices
vierten humo y fuego a veces,
con que manchan sus dobleces
las arrugadas cervices.
Como de erizos cubiertas
tienen las pieles tostadas,
las uñas de bronce armadas,
no, como suelen, abiertas (p. 118a).

El intenso monólogo interior por medio del cual se expresan tanto en Ovidio como en Bustamante las dudas de Medea entre su amor por Jasón y la fidelidad a su padre y reino es sustituido en *El vellocino de oro* por la conversación entre la princesa y su dama Fenisa quien, al tiempo que su señora se prenda de Jasón, se enamora ella misma del acompañante de éste, Teseo. Ya desde la primera vez que contemplan a los griegos muestran las dos damas sus claras inclinaciones por ellos. La presencia de Fenisa y sus amores por Teseo no llegan a constituir una trama secundaria, aunque sea mínima, de hecho sólo llegan a cruzar ambos personajes unas breves palabras entre sí. La función de la dama, personaje no mitológico inventado por Lope, se centra mucho más en ayudar a Medea a afirmarse en sus intenciones con respecto a Jasón.

MEDEA

Mas muérome por miralle,
y de verle me acobardo.
Querriame despedir,
Fenisa, del rey y dél,
y no sé qué he visto en él
que no me deja partir.

FENISA

De cualquier suerte conmigo,
Medea, estás disculpada,
y yo también, si me agrada
aquel capitán su amigo.
Bizarros los griegos son:
¿no es muy gallardo Teseo? (p. 118b).

De modo paralelo, Jasón y Teseo comentan también entre ellos sus respectivos sentimientos por las damas. La adición de los amores entre Teseo y Fenisa, junto a la celosa presencia de Fineo, son los únicos hechos que aportan a la acción un mínimo asomo de tensión dramática, ya que el príncipe despechado ni siquiera intenta evitar las relaciones entre Jasón y su adorada prima, seguro como está de que los monstruos que guardan el vellocino se encargarán de librarle del importuno extranjero.

Cuando Jasón informa de que pretende ofrecer a Marte los dos toros que guardan el vellocino, Fineo expresa su enfado con un juicio nada elogioso sobre los griegos²⁹⁸:

¡Qué necios y fanfarrones
son estos cobardes griegos! (p. 120a).

298. No es infrecuente este tipo de opinión acerca del carácter de los griegos. En *El laberinto de Creta* ya aparece el héroe Teseo tachado de mentiroso y traicionero. Parece ser un lugar común el destacar a los griegos por su especial facilidad para el engaño. En realidad no es infundada esta opinión. Una de las grandes «hazañas» del pueblo griego, desde el punto de vista mítico, fue el de conseguir la victoria sobre Troya, precisamente gracias al famoso fraude del caballo de Troya. Ulises, su inventor y uno de los más famosos héroes de la mitología griega, se caracterizó principalmente por ello y la mayor parte de los grandes héroes griegos cuentan entre sus hazañas alguna que tuvo que ver directamente con el engaño.

Medea, por su parte, es el prototipo de princesa que ayuda al héroe extranjero, en claro paralelo con otras princesas como Cila y Ariadna, ambas personajes de *El laberinto de Creta*. En principio poco se diferencia de éstas hasta el momento en que ella misma desvela un dato que la distingue, su cualidad de hechicera:

Si desde mis tiempos años
he estudiado encantamientos
si la tierra, el mar, los vientos
obedecen mis engaños,
y resultan tantos daños
de no ayudar a Jasón
que seré su perdición,
¿ha de morir su belleza
a manos de la fiereza
de aquel fogoso dragón? (p. 120).

A diferencia de otras representaciones literarias de Medea, Lope de Vega explota decididamente poco esta faceta de Medea. Contrasta el personaje de la princesa con la imagen clásica de oscura hechicera, a pesar de mantener en la obra sus atributos mágicos. Es más cercana a la dama cortesana de la comedia de enredo que a la despiadada princesa que despedaza a su hermano para entorpecer la persecución de su padre, hecho éste que el dramaturgo elimina. Se intenta, pues, deshacer esa imagen negativa de Medea y construir un personaje más neutro, más parecido a la doncella convencional al tiempo que se reviste el conflicto de Medea de conflicto de honor. Siendo ésta una novedad en la exégesis áurea del mito. Los casos más significativos en los que se da una situación parecida se pueden encontrar en otra comedia mitológica de Lope de Vega, *El laberinto de Creta*, donde, tanto el asesinato de Niso a manos de su hija Cila –por el amor de Minos– como la huida de Ariadna y Fedra con el héroe Teseo, tienen

la particular impronta áurea de ser presentados como problemas que atañen principalmente a la honra. Aunque, como el resto de la trama dramática, de modo muy laxo, también aquí se puede apreciar esta especial característica:

MEDEA

Con licencia de mi honor,
lo estoy a darle favor;
llama a Silvia, hablarla quiero (p. 120b).

Precisamente esta Silvia, que no es otra que Helenia –quien como paso previo ya está sirviendo, como ofrecía Fineo a su hermano, de dama de Medea– representará el papel en la obra de la criada que es utilizada como intermediaria para la secreta correspondencia amorosa con el galán, Jasón. Es paradójico que Fineo se convierta al final en instrumento del amor de Medea hacia Jasón. Y esto a pesar de estar él mismo enamorado de la dama y celoso –por tanto– del recién llegado y de haber llevado a palacio a los dos hermanos para hacerse ayudar en sus aspiraciones hacia la hija del rey.

Es éste el único, y bastante convencional, recurso al enredo amoroso de la obra, planteado y resuelto –además– en muy poco tiempo. Fineo está enamorado de Medea, quien a su vez se enamora de Jasón y pide ayuda a Silvia/Helenia, que se muestra dispuesta a ayudar a la princesa ya que, al estar ella enamorada de Fineo, ve el modo de estorbar las intenciones de éste y favorecer las suyas propias hacia el príncipe. En este sentido, Helenia da algunos indicios, en su conversación con Medea y Fenisa, de que no es la Silvia villana que todos creen y que, en algún momento futuro, podrá justificar que sus amores por Fineo no son desiguales desde el punto de vista social. Medea se tranquiliza entonces, al saber que no es por Jasón por quien suspira la altiva criada:

Pues quíerele, que es razón,
porque yo, Silvia, en Jasón
mis pensamientos empleo.
Pero mira que es locura
tu amor.

HELENIA

Yo sé que le puedo
querer (p. 122a).

Helenia comunica a Jasón que Medea está dispuesto a ayudarlo en su peligrosa empresa, y vuelve a hacer referencia a las facultades mágicas de la princesa, pero –una vez más– sin atribuir a estas facultades características negativas:

Medea quiere hablaros;
yo vi perlas cubrir sus ojos claros:
si sois favorecido
de sus famosas artes, haced cuenta,
Jasón, que habéis vencido;
que si retroceder la luna intenta,
lo hará tan fácilmente
que ni las plantas ni la mar aumente.
Divina, encantadora,
para vuestro favor era Medea (p. 122b).

La fingida criada vuelve, al igual que ya hiciera su hermano con Fineo, a defender su alta cuna cuando Jasón intenta darle un diamante en pago por su ayuda y ella replica:

Tened: no soy villana:
precio el amor, y el interés desprecio;
el amor es tesoro,
y no es favor sin voluntad el oro.

Si os veis, Jasón, por dicha
en Grecia rey con la real Medea,
doleos de mi desdicha,
porque Lisardo lo que ha sido sea,
Lisardo, aquel mi hermano (p. 123a)²⁹⁹.

Al igual que había ocurrido con el encuentro inicial entre Fineo y Medea, el que se produce entre ésta y Jasón también tiene unas marcadas resonancias pastoriles; el propio entorno, el jardín de palacio, y las frecuentes referencias a elementos naturales, encuadran un episodio que vuelve a reproducir un esquema clásico: El héroe que jura a la dama tomarla en matrimonio a cambio de ayuda en la consecución de sus aventuras. Volviendo a referir el problema que para su honra supone el hecho, Medea acepta inmediatamente el trato, comparándose a sí misma, de nuevo, con Helena de Troya:

temiendo que la deshonra
suceda a Colcos que a Grecia,
siendo yo Elena, y él Troya,
clara está que sola soy
la que merezco la gloria
de haberos favorecido (p. 124a)³⁰⁰.

La aparición de Fineo en escena provoca una situación particular en la que el dramaturgo vuelve a completar el esquema mítico original con elementos originales. Por un lado el espectador asiste a

299. Este elogio del carácter nobiliario, desinteresado y desprendido de lo crematístico, en oposición a lo plebeyo, debía de ser un claro guiño a la ilustrísima audiencia que asistió a la representación de *El vellocino de oro*.

300. Es la segunda vez que aparece la anacrónica referencia a Helena de Troya, situándola en paralelo con la hija de Oeta. La primera vez fue Fineo quien, en su descripción de la princesa a Jasón, se refiere a este personaje que, sin embargo, vivió después de la muerte de Medea.

un pasaje típico en el teatro áureo, el de la dama que interrumpe su conversación con el galán ante el peligro de ser descubiertos. Si bien Medea no tenía ninguna relación con Fineo que la obligase, ya que desde el principio muestra la princesa que los sentimientos de su primo son claramente no correspondidos por ella, cuando está ofreciendo su ayuda a Jasón y aparece Fineo, inmediatamente siente la necesidad de ocultar su conversación con el griego³⁰¹. El segundo elemento original de Lope es la demostración que Medea hace de sus poderes al ocultarse a sí misma y a Jasón de Fineo, cuando éste irrumpe en el jardín. Del todo inexistente en las versiones anteriores, el truco de Medea tiene consecuencias directas sobre los dos príncipes: sobre Fineo, haciéndole sospechar de su propia salud mental, ya que atribuye a sus enfermizos celos la impresión de haber visto juntos a Jasón y Medea, y sobre el griego, levantando en él las fundadas dudas acerca de si Medea puede utilizar esa misma clase de estratagemas contra él. Es el único momento en que Medea se acerca un tanto a la heroína clásica, ya que, como muy bien nota el propio Jasón, los poderes de la encantadora sitúan al héroe en una posición de inferioridad con respecto a la amada que se le hace bastante incómoda:

301. Éste, como se ha dicho, único conflicto importante dentro de la obra está, sin embargo, notablemente mal imbricado en la trama mítica. En primer lugar por la falta de obligación de Medea hacia su primo. Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en *El laberinto de Creta*, la dama no tiene ningún pretendiente anterior al que corresponda. Medea rechaza a su primo desde el principio, aun antes de conocer a Jasón. Éste, además, ofrece desde el principio su disponibilidad para casarse con la hija del rey, si está todavía casadera, haciendo patente que no existe desigualdad social entre ambos, que pudiese impedir las relaciones. Las únicas razones de Medea para ocultar sus amores pueden ser, por tanto, evitar que Fineo trate de entorpecerlas, por un lado, y hacer patente la oposición del rey a Jasón, que existe en las versiones anteriores del mito, pero que Lope no recoge expresamente, suponiendo éste un nuevo ejemplo de la debilidad que caracteriza a toda la trama dramática construida alrededor del mito.

JASÓN

Con mil cuidados me voy.

MEDEA

¿De qué Jasón?

JASÓN

¡Ay, Medea
celos tengo!

MEDEA

¿De mí o dél?

JASÓN

De que, si has de hablar con él,
harás que yo no te vea (p. 126a).

En este caso el dramaturgo está sustituyendo el sutil ingenio de las damas de la comedia de enredo, por las facultades mágicas de Medea, para conseguir sortear el cerco al que le somete la autoridad, y que le impide la realización de sus expectativas.

Aún mostrará una vez más la princesa hechicera sus aptitudes antes del combate definitivo de Jasón, suspendiendo a Fineo, para evitar precisamente que asista a dicho combate y pueda entorpecerlo. Éste comprende que ha sido Medea la que lo ha suspendido y que, además, Jasón vencerá sin problemas el vellocino, con su ayuda:

FRIXO

Admira el ver que con el rey no sales.

FINEO

Sin duda que me tiene con encanto
Medea en el jardín suspenso ahora,
y que me ha detenido tiempo tanto,
los días que juzgué menos de un hora;
del dulce sueño en que dormí me espanto.
Pero, ¿qué no podrás, encantadora?
Yo voy a ver mi muerte; que bien creo

que le ha de dar tan inmortal trofeo. [...]
Mil sombras se me ponen a los ojos (pp. 128b-129a).

Un poco antes de esta acción comienza Lope a desenredar la trama de amores cruzados con la intervención de Helenia, quien, sabiendo de la inclinación de Fineo por Medea, le ofrece un remedio:

pero si os diese una dama
que no la iguala Medea,
¿la olvidaréis? (p. 127b),

y le enseña un retrato de sí misma, en el que se lee, además, su verdadero nombre y ascendencia. No ceja, sin embargo, Fineo en sus aspiraciones de conseguir a Medea, de modo que Helenia queda burlada y con la promesa de Fineo de amarla en cuanto pueda.

Antes del enfrentamiento definitivo, Jasón da las órdenes a Teseo de que disponga todo para la huida, una vez haya él conseguido el vellocino, lo que será otra de las modificaciones del mito por parte de Lope. No será sólo a Medea a quien rapten los griegos; a la princesa acompañará, al menos, Fenisa, de quien Teseo se quedó prendada durante la entrevista con el rey. Recibe, además, el héroe la visita de Marte, que –con una finalidad casi exclusivamente espectacular y sin incidencia real en la trama– le anticipa que conseguirá rescatar el vellocino y huir con la princesa.

El combate propiamente dicho –que se representa en escena en lugar de ser narrado como en otras comedias– se aparta poco del mito clásico, adoleciendo sólo, y este no es un dato novedoso, de la parquedad de información que caracteriza la comedia y que hace que algunos pasajes resulten un tanto inconexos. No se explica al

espectador, por ejemplo, cuál es la razón que lleva al héroe a sembrar los dientes del dragón, una vez que ha vencido a éste:

Del fiero dragón la guerra
vencí ya, griegos valientes;
quiero quitarle los dientes
y sembrarlos por la tierra;
pero ¿qué secreto encierra
salir de la tierra armados
cuatro valientes soldados
que entre sí mismos pelean? (p. 130b).

Este episodio de los guerreros nacidos de la tierra queda bastante desligado de la trama. Ni se informa al espectador de las razones para sembrar los dientes del dragón ni, posteriormente, se sigue el mito original, que hacía que Jasón lanzase una piedra en medio de los guerreros para que se enfrentasen entre ellos. Jasón planta los dientes, se sorprende de que su inexplicada acción tenga las consecuencias que tiene y, posteriormente, asiste como mero espectador a una lucha de que se supone que él mismo debía haber sido el causante, si se atiende a las fuentes del mito. La conclusión que se puede dar a la patente falta de trabazón del relato es que, como viene siendo habitual en la comedia, al dramaturgo le interesa, fundamentalmente, poner en escena un espectáculo grandioso desde el punto de vista visual, quedando el resto de las funciones de la obra bastante relajadas en su relación con esta función principal.

Finalmente, la victoria de Jasón sobre los toros –rápida, gracias a la ayuda de Medea– da la oportunidad al héroe de, después de comparar por tercera vez a Medea con Helena de Troya, incidiendo una vez más en el detalle del rapto, retomar la principal función de la representación, la panegírica, enlazando con la loa y los pasajes

iniciales, donde se ponen en relación el vellocino y la corona española:

Quito el vellocino de oro:
¡oh prenda, oh joya, oh trofeo,
que estimo después que sé
que has de coronar los cuellos
de los monarcas de España,
cuando esté mayor su imperio!
Y entre ellos el gran Felipe,
cuarto en nombre, aunque primero
en soberano valor
y en divino entendimiento.
¡Oh! ¡Si quisieran los hados
que aquellos felices tiempos
viera yo, cuando enlazara
con felice casamiento
la flor de lis de Borbón
de Felipe cuarto el pecho! (p. 131a).

Jasón, como puede verse aquí, *sale* de la ficción dramática para volver a ensalzar, anacrónicamente, la figura de Felipe IV, asistente a la representación³⁰² y para alabar el enlace entre éste e Isabel de Borbón. Es el momento estelar de la trama, el más espectacular, el momento en el que el héroe consigue coronar, finalmente, su valerosa hazaña y el momento perfecto, por tanto, para incluir ésta elogiosa referencia extra-teatral.

Encaminándose ya hacia su final, la comedia continúa con la huida del héroe, acompañado de Teseo y llevándose con ellos a Medea y

302. Al menos así estuvo concebida la obra, aunque un incendio interrumpiese su representación. Nada se sabe sobre si se volvió a representar ante la corte más tarde.

Fenisa, como habían planeado. El rapto de la doncellas se realiza, pero como se ha afirmado ya, con el consentimiento de ellas, según era bastante habitual en la mitología clásica. Aparece la nave de Jasón «*con muchas velas y música*» (p. 131b) que, como último y espectacular recurso escenográfico se mantiene en escena hasta el final de la obra, que se vuelve sobre sí misma para terminar como comenzó, con un viaje marítimo del cual es protagonista el vellocino de oro (y simbólicamente el rey Felipe IV). El enloquecido lamento de Fineo, que ve cómo se aleja sin remisión la nave con su amada³⁰³, apunta indirectamente sobre un final de fiesta un tanto singular. El que había de ser en un principio un rapto individual, el de Medea, si partiésemos de las fuentes del dramaturgo, aquí se convierte en un rapto múltiple:

Que a Medea y a Fenisa
llevan Jasón y Teseo.
No queda dama en tu casa:
lleva a Felismena, Celio,
a Lucinda, Loriodoro,
y a Felisarda, Androgeo;
a Diana lleva Ergasto,
y a Filida lleva Ardemio,
a Rosimunda, Alejandro,
y a Lisida, Doricleo³⁰⁴ (p. 132a).

303. El lamento del príncipe incluye, además, otra singular referencia anacrónica, ya que se alude a Jasón como posible descendiente de Alejandro, personaje histórico y, por tanto, incapaz de haber tenido entre su descendencia a Jasón. En algunos casos la siempre imprecisa cronología mítica hace a personajes históricos descendientes de héroes o dioses, pero nunca a la inversa.

304. Estas raptadas damas, como se ha dicho, no tienen ninguna relación con el mito de los Argonautas, donde no se produce tal rapto. El nombre de los tripulantes del Argos, por otro lado, no corresponde en ningún caso, a pesar de sus resonancias clásicas, a ninguno de los expedicionarios que acompañaron, según la leyenda, a Jasón.

Fineo, además, presenta a Frixo y Helenia como testigos de la conjura de su hija Medea y los griegos, pero Helenia miente al decir que no sabía nada, seguro como está el espectador de que ha servido de intermediara entre Jasón y la princesa, y de que le ha pedido, además, al griego que les restituya a ella y a su hermano el estado que les corresponde, si logra volver a Grecia con Medea, a lo que Jasón accedió sellando el pacto con su palabra. Frixo por su lado ofrece al Rey su ayuda para ejecutar una venganza que, sin embargo, no se produce en la obra, sino que queda suspendida:

Señor, aunque el traje nuestro
es de villanos, advierte
que fue nuestro nacimiento
más alto que el de Jasón;
yo haré de mi propio ingenio
naves que a la Grecia pases,
porque retratadas tengo
las de Jasón pieza a pieza,
cuerda a cuerda, lienzo a lienzo.
Todo lo he visto y notado;
pero si pasas, te quiero
suplicar que de Atamante
me restaures en el reino,
que mi madrastra me usurpa
porque me dicen que es muerto (p. 132b).

Continuando la ficción presentada en la obra de que el Argos fue la primera nave que surcó el mar, Frixo se compromete a ayudar al rey a construir otra nave para perseguir a los griegos y conseguir reparar no sólo el honor de Oeta, sino el de los propios Frixo y Helenia, que es aceptada finalmente por Fineo, pero únicamente después de consumir su venganza sobre Jasón, con lo que no queda, por tanto, definitivamente resuelta la situación de ninguno de ellos.

El ejemplo más factible de que el argumento, la fábula, está en todo momento supeditado al espectáculo escénico más visual es que los posibles conflictos que se debían plantear en la obra (y a los que, de hecho, no se alude generalmente desde el punto de vista del código del honor) no se solventan. Incluso suponiendo que las damas raptadas queden casadas, o casi, el rapto queda sin vengar, y el final de la comedia parece anticipado, ya que no se concluyen los preparativos para ejecutar dicha venganza. Oeta y Fineo (en cierto modo, éste), burlados y Helenia y Frixo en un estado social que no les corresponden son ejemplos factibles de una trama no concluida. No es la resolución de los conflictos la que pone fin a la obra, sino, como suele ser habitual desde el principio de la representación, un despliegue escenográfico espectacular, con Jasón y Medea a bordo de la que debía ser una imponente nave, declarándose su amor mientras inician el viaje hacia Grecia, y son visitados por el dios Amor que, descendiendo sobre el barco en una nube, justifica y santifica sus amores:

amor os corona, y quiere
mi madre, la hermosa Venus,
que por amantes dichosos
tengáis lugar en su templo,
y asistir a vuestras bodas
con Lucina e Himeneo³⁰⁵,
para daros sucesión
que dure siglos eternos (p. 133a).

305. Lucina no es una divinidad, sino el sobrenombre de la esposa de Júpiter, Juno, con el cual preside los nacimientos. Por su parte, Himeneo es el dios protector de los matrimonios, proveniente, probablemente, de la personificación de un antiguo canto nupcial. El nombre de Himeneo se invocaba en la ceremonia de matrimonio, para asegurar buena fortuna a los contrayentes.

6.3.- Otros aspectos

Los dos aspectos que, por su especial relevancia y significación en la obra, serán tratados en el presente epígrafe son las referencias mitológicas³⁰⁶ y los elementos espectaculares, que son los dos grandes pilares sobre los que se asienta la comedia.

Como en los restantes casos en que Lope rescata un mito clásico para convertirlo en drama, no se limita a interpretar sin más el material mitológico referente a la historia en cuestión que está intentando verter en el molde dramático. Como parte fundamental de la exégesis mitológica al dramaturgo le interesa *arrojar* todo lo posible el material mitológico básico del que parte para construir la comedia con un gran número de referencias más o menos indirectas que contribuyan a crear un necesario ambiente mitológico para la obra. Como regla general estas referencias, marginales y ornamentales en un principio pero no por ello menos importantes para el análisis, no están en las fuentes consultadas por Lope para construir su lectura del mito, sino que el dramaturgo las incluye *motu proprio* y, hay que suponer, provenientes de su propio bagaje cultural. No suelen estar conectadas con la trama en sí y su función es, además de adornar el texto, aportar el marco referencial adecuado. Es el caso de la referencia a Héctor, único personaje de la mitología grecolatina³⁰⁷, en la galería de valerosos personajes que presenta Marte a Friso al principio de la comedia, los Nueve de la Fama. La mezcla de personajes bíblicos, mitológicos e históricos contribuyen claramente a formar una especie de genealogía legendaria de grandes guerreros con la cual hacer entroncar la casa de los Habsburgo,

306. Distintas de las que atañen, obviamente, a Jasón y la aventura de los Argonautas.

307. No el único personaje mitológico, ya que también se refiere el autor al rey Arturo, representante él mismo de todo un universo mitológico autónomo.

reinante en España y garante de un tambaleante y débil imperio mundial que se quiere, sin embargo, ensalzar y parangonar a aquellos conseguidos por Alejandro o por la Roma imperial que Julio César inaugura involuntariamente. El hecho en sí de que sea Héctor, un troyano, jefe oficial y oficioso de las huestes de Ilión ante el acoso griego a la ciudad y venerado por sus compatriotas como una divinidad, plantea sin embargo, ciertos problemas de análisis. A pesar de que todos los integrantes de la galería de ilustres pertenecieron, de un modo u otro, a imperios poderosos pero ya extinguidos, Héctor es el único que fue derrotado en la única contienda militar en la que se le reconoce haber participado, la guerra de Troya, a pesar de haber luchado valerosamente. ¿Por qué, entonces, decide Lope incluir a este valeroso perdedor, pero perdedor al fin y al cabo, en lugar de elegir a cualquier otro de los ilustres héroes mitológicos que tenía a su disposición, por ejemplo, entre las huestes griegas, como Aquiles o Agamenón? La primera razón que se podría aducir para esta aparente paradoja es aquella que nos justifica la no elección de un griego. Como se recoge en las conclusiones del presente trabajo una de las características generales de la lectura mitológica de Lope de Vega es precisamente cierta antipatía del dramaturgo con el héroe griego en general. A través del análisis de su obra mitológica se puede observar cómo con mucha frecuencia los héroes helénicos se convierten, en manos de Lope, en antihéroes, reprendidos incluso por sus propios criados, no siendo, en absoluto, ejemplo de comportamiento virtuoso. A los héroes mitológicos griegos se alude con cierta frecuencia como mentirosos, engreídos, tramposos y traidores. Por otro lado, y centrando el análisis ya en la propia figura de Héctor, habría que decir que la destrucción de Troya es, probablemente, la más llorada y sentida de las derrotas legendarias, conseguida además, por medio del engaño y de la traición y no a través de la superioridad en el combate. Héctor de este modo, es representante de una valerosa estirpe y de un

reino del que sentirse orgulloso a lo que hay que añadir que, con la propia destrucción de Troya, se convierte en uno de los antecedentes lejanos de la fundación de Roma, posteriormente el mayor imperio conocido sobre la tierra.

A parte de esta referencia al héroe troyano Héctor, no demasiado frecuente en el universo mitológico lopesco, en la obra se pueden encontrar múltiples de alusiones a otros personajes o fábulas mitológicas más conocidas. Es el caso del famoso adulterio de Venus y Marte, lugar común en la literatura áurea, recogido aquí parcialmente como parte de la invocación de Frixo a Marte, en la primera parte de la obra, junto al también famoso mito de Adonis:

y así Vulcano, jamás
forme red, del cielo risa,
a quien de tu amor avisa
por los celos que le das³⁰⁸;
y así no te cuente más
de Adonis, Venus, la historia³⁰⁹,
ni despierte la memoria
el lirio azul de su amor (p. 110a).

308. El pasaje se refiere al momento en que Vulcano, habiendo sorprendido a su mujer, Venus, en la cama con Marte, teje sobre ellos una red irrompible y los retiene para hacer público el adulterio de la diosa ante el resto de los olímpicos.

309. Para una exposición completa del mito de Adonis *vid.* capítulo dedicado a *Adonis y Venus*. Hay una referencia posterior a la muerte de Adonis:
Zarzas, en besar dichosas
sus pies, detened sus pies;
pero si es Venus, después
volveréis a tener rosas (p. 114a).

Incompleta está también la referencia al mito de Dafne y Apolo que se puede encontrar en el lamento amoroso de Fineo ante el desdén de su amada Medea,

Detén las plantas crueles
porque no haya dos laureles,
pues no hay más de un solo sol (p.113a),

o la referencia a Júpiter en relación con Celia (la Neifile clásica), en la narración de Frixo a Doriclea

Lloramos juntos con ella,
y ella, a Júpiter moviendo,
de quien tuvo descendencia
su sangre, miró piadosa (p. 109a),

o la de ésta a uno de los dioses marinos más recurrentes en la literatura áurea:

DORICLEA
que yo vuelvo en mi delfín
a los centros del Nereo,
porque ya el vario Proteo
toca el sonoro clarín (p. 109b).

Pero es el personaje de Medea el que da lugar a una continuada comparación, a lo largo de toda la comedia, con otra belleza ilustre de la mitología griega, Helena. Por tres veces, diferentes personajes se refieren a Medea a la luz de la heroína esposa de Menelao, raptada por Paris, que dio lugar a la famosa guerra de Troya. Fineo cuando recibe a Jasón:

Medea, cuya hermosura
es de aqueste reino Elena,
no para incendios de Troya,
ni para infamias de Grecia,
hoy anda en aqueste monte
cazando silvestres fieras,
seguro que diese el mar
a vuestras armas licencia,
y por quien sois os suplico,
que con el milagro sepa
la intención con que venís (p. 116).

La propia Medea establece el parangón entre ella y Helena, así como entre Colcos y Grecia para ofrecerse a ser llevada por Jasón a su Troya particular³¹⁰. Y por último Jasón, exultante tras su victoria sobre los monstruos y su conquista del vellocino, se refiere a Medea como la nueva Helena que él pretende llevarse no a Troya, sino a Grecia:

¡Fieras, aquí moriréis,
que me dan favor y esfuerzo
la nueva Elena, que a Grecia,
no a Troya, en mis naves llevo! (p. 130b).

Si el parangón de Medea es Helena de Troya, la amarga queja de Fineo ante el desprecio de su prima encuentra cauce de expresión en la figura del desgraciado Narciso:

¿Cómo es posible culparme
de ser tan indigno? Hoy muero;
en vuestros cristales quiero

310. Ya citado, p. 124a.

¡oh, puras fuentes! mirarme.
No soy el loco Narciso;
pero, ¿cómo me aborrece
Medea, si aquí parece
que naturaleza quiso
favorecerme en no ser
tan desigual a Medea? (p. 114a).

Sin duda uno de los personajes recurrentes, no sólo en esta obra, sino en toda la producción mitológica del Fénix, es Hércules. A pesar de haber Lope, como se ha explicado en el lugar oportuno, eliminado a este personaje del esquema mítico, sí aparece la referencia al mismo, como ejemplo de valentía y arrojo heroicos. Hasta tal punto se identifica al tebano con la figura del héroe por antonomasia que en esta obra se le atribuyen hazañas en las que no ha participado, y sí, por contra, Jasón, al cual se le están poniendo dichas hazañas como ejemplo.

Las alusiones mitológicas secundarias se completan con las referencias a Dédalo, en relación con Argos, constructor de la nave que porta a los Argonautas –al hablar de los nombres de la nave, afirma Jasón

aunque otros la llaman Argos
porque ejecutó mi idea
un griego de aqueste nombre,
que al diestro Dédalo afrenta (p. 117a)³¹¹–,

311. Dédalo y Argos pasan por ser, efectivamente, los dos *arquitectos* más famosos de la mitología griega, si entendemos por arquitecto un concepto más amplio que el actual y que incluiría la capacidad genérica de construir. Dédalo es famoso por su construcción del laberinto del Minotauro, como se puede ver en el capítulo dedicado a *El laberinto de Creta*, y por haber ideado asimismo unas alas con cera y plumas de pájaro con las que tanto él como su hijo escaparon del propio laberinto en el que les encerró el rey Minos. Por su parte, Argos es, gracias a la fabricación de la nave Argos, el *patrón* de la navegación en la mitología.

y a otro Argos, no el constructor de la nave homónima en este caso, sino el monstruo de cien ojos con el que Juno pretendía vigilar a Júpiter ante la tendencia de este a la infidelidad conyugal y que, convertido en el lugar común en la literatura clásica para referirse al vigilante, es utilizado por Medea para advertir a Jasón del peligro que corren si los sorprenden juntos:

Salid luego del jardín;
que si os hallan a estas horas
los Argos del rey, mi padre,
será vuestra vida poca (p. 123b)

Ya se ha venido hablando a lo largo de todo el capítulo de la importancia que tiene lo visual, lo espectacular, por encima del mero texto dramático, en esta comedia de Lope, concebida y construida especialmente para el disfrute estético más sensorial. El sentido de dicha concepción de la obra dramática ya se ha intentado desentrañar en las páginas anteriores. Se tratará, en este caso, de hacer un breve inventario de los elementos espectaculares que corroboran dicha opinión. En primer lugar hay que señalar la profusión de acotaciones escénicas que se pueden encontrar en el texto, especialmente aquellas que tienen que ver con la introducción de maquinaria teatral, descubrimientos escénicos, etc.

La propia presentación de la obra, con la loa que la introduce, debía ya de ser espectacular, con la entrada de las dos damas, alegorías de la Fama y la Envidia, a lomos de sendos caballos, uno de ellos alado. Se puede conjeturar que serían invenciones, figuras de caballos, especialmente el alado, que descendería a la escena utilizando el pescante, que será muy útil en toda la comedia. La misma invención, como la llama el propio autor, hay que suponer que

utilizó la Poesía para llegar también al tablado desde arriba y, posteriormente, para salir por el mismo método. El mismo método que debió servir para el descendimiento de Amor sobre el barco en el que Medea y Jasón están huyendo hacia Grecia, al final de la obra. Por último, el caso de Marte, casi al final de la obra, es un clásico *deus ex machina*, en el sentido más original de la expresión. Intervención la del dios, por otro lado, vacía completamente de contenido dramático y cuya única función era la espectacular, la de aparecer y desaparecer mediante una nube, para agradar al auditorio con el mayor número de recursos posibles.

También debió tener bastante uso un escotillón sobre las tablas que comunicase el escenario con la parte inferior. Las apariciones y desapariciones de la ninfa Doriclea, cuando se aparece a los jóvenes naufragos, y la de Medea y Jasón (cuando están a punto de ser sorprendidos por Fineo, simulando que se vuelven invisibles), debieron de gozar de la aceptación del público.

Estos eran, sin embargo, recursos habituales en cualquier corral de comedias de la época y que no serían difíciles de reproducir incluso en un escenario efímero, como el que probablemente sirvió de marco para la representación. Hay en la obra otros, por el contrario, que no son tan habituales y que debieron requerir instrumentación específica por parte del escenógrafo. Aparte de las apariciones que, aunque sólo con figurantes, lienzos pintados y ambientación musical, tendrían un gran efecto sobre el público, como el recibimiento del coro de ninfas, con la Música, que acompañan asimismo a los jóvenes hacia el altar de Marte, o el propio templo

*Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos,
y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras
tantas columnas, se vean nueve retratos de los nueve de la
Fama, y en la décima el emperador Carlos V, a caballo,
entre diversas armas y despojos, que por todo el templo*

*estén pendientes de velos de plata y lazos de colores;
Marte en medio, armado, con plumas, lanza y rodela (p.
110a),*

las verdaderas bazas de Lope en esta obra, desde el punto de vista escenográfico debieron ser el vellocino y la nave final sobre la que escapan Jasón y Medea, ambos capaces de funcionar sobre el mar³¹²

*Mientras van las ninfas guiando al carnero de oro, que irá sobre sus
ruedas, vuelva a cantar la Música.*

Tanto la salida Helenia y Frixo como la huida de Jasón y Medea, que abren y cierran la obra, rodeada por tanto por la presencia importante del mar

*Descúbrase la nave con muchas velas y música; pongan
en ella las damas, y al hacer las velas salga Fineo con
una lanza (p. 131b).*

*Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la
nave, y por lo alto, abriéndose un cielo que baje en una
nube, el dios del Amor con dos coronas de rosas, y puesto
encima de la gavia del árbol mayor, diga así: (p. 132b)*

también debió requerir un aparato escénico bastante complejo, al igual que la representación de los monstruos, con los que lucha el héroe, el dragón, los toros y los caballeros que, al nacer de la tierra,

312. José María Díez Borque, *op. cit.* p.167, se pregunta si se pudo utilizar el río Tajo, en el Jardín de los Negros, para representar la obra. En cualquier caso, se utilizase o no, las escenas marítimas debieron ser difícilísimas y de gran rendimiento escénico.

hemos de suponer que utilizaron también el escotillón para entrar en escena.

En general, la obra está plagada de elementos escenográficos espectaculares, como cabía esperar de una representación cortesana; tales elementos están descritos, además, con gran detalle y con esa falta de contención propia del lujoso círculo en el que se representó.

7.- ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

JASÓN

El Jasón de Lope es un personaje bastante cercano a su original mitológico, lo cual es, ciertamente, una novedad en la representación lopesca de sus héroes míticos. Como dice Díez Borque, en la obra se puede hallar

la magnificencia del héroe, que ha de manifestarse en la exuberancia de acción y palabra, fortaleza de carácter y sentido inquebrantable de sus acciones³¹³.

Jasón en *El vellocino de oro*, es más héroe por estar, al igual que el resto de los personajes, poco caracterizado. Y aunque sus pocas acciones cumplen con el código caballeresco, en realidad sólo son cinco las escenas que protagoniza: la entrevista con Fineo, posteriormente su presentación ante Oeta, el encuentro en el jardín con Medea, la lucha con los monstruos y la huida final. Si nos detenemos a analizar cuáles pueden ser las acciones que, en la obra, definen valerosamente al personaje, sería exclusivamente su enfrentamiento con los monstruos, el cual, sin embargo, es totalmente inofensivo para el héroe, que sólo ha de presentarse ante ellos y esperar a que los sortilegios de Medea los vuelvan fácilmente vulnerables. ¿Qué es lo que da a Jasón, pues, su carácter heroico, en

313. *Op. cit.*, p. 173.

contraste con los otros héroes de sus comedias³¹⁴? Aunque pueda parecer paradójico es la falta de definición del personaje lo que hace que la referencia con el original clásico se haga más directa. El héroe, al igual que ocurre –aunque en menor medida– con Teseo, es un personaje casi referencial. La mayor parte de la información que tiene el público sobre él no viene dada por el dramaturgo, sino por el conocimiento previo. Bien es cierto que, al contrario de lo que ocurre con el héroe en otras comedias mitológicas del Fénix, el dramaturgo evita resaltar las acciones reprochables del mismo. En este sentido cobra una capital importancia el hecho de que el honor no cumple una función determinante en la trama dramática. Sólo esta presencia *relajada* del código del honor en la obra posibilita, por ejemplo, que el rapto de Medea no suponga tan grave conflicto para la honra de Oeta, como lo es para Minos –por ejemplo– en *El laberinto de Creta*, el rapto de Ariadna y Fedra. No se trata, por supuesto, de que el rey no se sienta ofendido por el rapto, ya que Oeta anuncia su venganza, pero, dentro del contexto exclusivo de la obra, no deja de ser sintomático que la honra de Minos quedara reparada antes de terminar la comedia, mientras que sólo es anunciada en *El vellocino de oro*, sin que esto parezca suponer una grave falta en la ficción dramática.

MEDEA

Aunque sin abandonar la tendencia general de la comedia que, volcada sobre los recursos escenográficos, deja en un marcado segundo plano la construcción de los personajes, Medea es, probablemente, el personaje mitológico más modificado por la pluma

314. Ver en los capítulos correspondientes a *El Perseo* y *El laberinto de Creta*, los análisis referentes a los personajes heroicos, así como las conclusiones generales, donde se establece la comparación entre los diferentes tratamientos del héroe mítico en Lope de Vega.

del dramaturgo. La historia de este personaje ya había sufrido modificaciones significativas y lecturas diversas desde la Antigüedad. La Medea hechicera, hija de Hécate y prima de Circe, tuvo dos grandes representantes literarias, la Medea trágica de Eurípides y la Medea ovidiana, más cerca de la Dido de Virgilio –a la que probablemente intentó imitar el sulmonense– que de la figura clásica marcada decididamente por el componente mágico. Es el efectismo del lamento amoroso de Medea el que ha intentado reflejar Lope en su comedia. Al dramaturgo le interesaba más recoger la figura femenina que se debate entre el amor y deber a su patria, a su familia, dejando un tanto de lado la lectura que Bustamante hace del personaje, donde incide más particularmente en acentuar los rasgos negativos de la mujer, llevado probablemente del deseo de servirse de Medea como ejemplo femenino de lo detestable. La Medea de Lope tiene, eso sí, las mismas facultades mágicas que todas sus antecesoras, consiguiendo el triunfo de Jasón sobre los monstruos sólo con sus poderes, pero en la comedia no se incide demasiado sobre lo negativo de los mismos. Sólo Jasón, como se ha apuntado ya, expresa sus reservas ante la posibilidad de que Medea use sus poderes para ocultarle a él, al igual que ha hecho con Fineo, sus movimientos. Es éste, sin embargo, que esconde, en un contexto actualizador bastante frecuente, una reserva general ante lo femenino, muy típica del teatro áureo. Si una mujer tiene esos poderes, es irrelevante cuál sea su nombre, supondrá un peligro –adicional– para el hombre. Un rasgo de misoginia hábilmente inserto en la trama dramática.

Otro de los detalles que prueban este deseo expreso de Lope por no construir el personaje de Medea a partir de sus rasgos más negativos es la eliminación del personaje de Absirto y del cruel crimen que sobre él comete su propia hermana para facilitar su huida con Jasón. En la tradición original, éste es –probablemente– una de

las más características acciones de la pérfida princesa, que no duda en sacrificar a su propio hermano en función de sus propios intereses³¹⁵. A pesar de ser incluido por Bustamante en su narración, fuente de la obra de Lope, éste prescinde de este pasaje y acaba la comedia con la feliz huida de los amantes.

Si hay, finalmente, un personaje al que quiera Lope parangonar con Medea a lo largo de su comedia, éste es la famosa Helena de Troya. Hasta tres veces, en boca de diferentes personajes, se equipara a Medea con la esposa de Menelao, raptada por Paris y causante indirecta de la guerra de Troya. Son precisamente los rasgos en que ambos personajes coinciden los que quiere explotar Lope en su Medea: la belleza y su condición de raptadas consentidas. El personaje no era nuevo para el dramaturgo, pues ya había tenido la oportunidad el autor de trabajar sobre él bajo el nombre de Ariadna y Fedra, en *El laberinto de Creta*. Sólo un rasgo separa a estos personajes de Medea, mientras que el honor de aquellas queda reparado en la obra, antes de su final, con el matrimonio de Fedra con Teseo y la vuelta de Ariadna con Oranteo, en *El vellocino de oro*, el matrimonio de Jasón y Medea sólo se anticipa (sólo queda prometido) pero el honor de Oeta no queda reparado. Sin duda el género en el que se ha vertido la fábula, la fiesta palaciega, hacía más factible determinadas licencias. Como ya se ha expresado repetidamente, el código del honor tiene en la obra mucha menos presencia que en otras comedias mitológicas del Fénix, en especial aquellas realizadas para su representación en los corrales.

315. Una situación, por otro lado, en absoluto inusual en el contexto de la mitología grecolatina. Son numerosos los casos en los que la consecución de un fin, generalmente amoroso, conlleva el sacrificio de algún familiar. Sin ir más lejos, en otra comedia de Lope, *El laberinto de Creta*, podemos encontrar el caso de Cila –la Escila clásica– que mata a su propio padre, Niso, para granjearse el amor de Minos.

FRIXO Y HELENIA

Frijo y Helenia son los personajes sobre los cuales recae con más peso la función laudatoria de la comedia. Inexistentes en el relato ovidiano, pero recogidos por Bustamante, continúan dramáticamente la loa iniciada por la Envidia y la Fama, haciendo de puente entre éstas y Marte, que se encargará de explicitar la estrecha relación del vellocino de oro con la corona española, ampliando de este modo la loa e insertándola en la trama dramática. Tras la llegada a Colcos, y la entrega del vellocino a Oeta, los dos personajes son nuevos. Lope utiliza sus nombres para crear dos comparsas y una tenue trama secundaria. En todas las fuentes anteriores Hele –la Helenia de Lope– muere al caer del vellocino en el lugar que a partir de entonces pasaría a llamarse el Helesponto en conmemoración suya. El destino de Frijo es más impreciso, como se ha podido ver en el epígrafe segundo del presente capítulo. En cualquiera de los dos casos, sin embargo, Lope atribuye a estos personajes una relación directa con la trama que protagonizan Jasón y Medea. En un principio se hacen pasar por pastores y creyéndolos tales Fineo, enamorado de Medea, se los lleva al palacio de Oeta para que le ayuden en su conquista de la princesa, Frijo como jardinero real y Helenia como dama de Medea. Lope está poniendo en práctica, a través de estos dos personajes, un interesante mecanismo dramático, crear un personaje nuevo continuando la existencia de uno mitológico *real*. Este personaje resultante vive nuevas experiencias, totalmente inexistentes en el mito original, del cual se desliga. De hecho los Frijo y Helenia de la segunda parte de la obra podrían haber tenido cualquier nombre y haber sido otros, pero Lope prefirió *reciclarlos*, reforzando de este modo la ambientación mitológica con sus nombres, si bien sus acciones no tienen, a partir de entonces, nada que ver con el mito. Guarda especial interés el personaje de Helenia quien, consciente y orgullosa de su oculta posición social, pretende a Fineo, al que se

ofrece como esposa en el momento en que éste renuncie a sus aspiraciones de enamorar a Medea, revelándole su verdadero estado. Las intenciones de los dos hermanos, desde el primer momento, es conseguir que se les restaure su condición de príncipes, convirtiéndose de este modo en protagonistas de una sucinta trama secundaria. Al final sus intenciones parecen estar cerca de cumplirse, aunque no asistimos a ello. Helenia pide a Fineo que ayude a su hermano a reconquistar el título real que le corresponde, muerto ya Atamante, y él hace lo propio con Oeta, el rey, ofreciéndose a cambio a ayudarlo a construir una nave con la que perseguir a Jasón y restaurar el honor mancillado por el rapto de la princesa. Hasta ese momento el comportamiento de ambos hermanos se encuadra en lo que se podría llamar un sistema de engaño y fingimiento por alteración del *status* social.

FINEO

Éste es un personaje enteramente inventado por Lope, inexistente por tanto en la tradición anterior del mito. En este sentido habría que interpretar como una mera coincidencia que otro Fineo intervenga en la fábula, que no en la comedia, durante el viaje de los Argonautas. No tienen nada que ver, en efecto, el Fineo al que los compañeros de Jasón, Zeto y Calais, libran del acoso de las Harpías, y el príncipe, sobrino de Oeta y enamorado de Medea. Ni siquiera se puede afirmar, como en el caso de Frixo y Helenia, que el dramaturgo haya *aprovechado* un personaje preexistente para ampliar su papel en la fábula. Fineo es completamente nuevo y entraría en la esfera de los personajes no mitológicos. Su función en la obra es de tipo estructural, ya que aporta la dosis necesaria de intriga a la trama principal, la que conducirá al final de la obra a la huida de Medea con Jasón. En este sentido su configuración, como es obvio, está más cerca del esquema del pretendiente del teatro áureo, que de la de

príncipe de fábula mitológica. Ama perdidamente a Medea, pero no es correspondido y al final la perderá irremisiblemente por la intercesión de Jasón³¹⁶, consolándose mediante el concierto de su

316. El personaje presenta cualidades bastante similares a las de su homónimo en *El Perseo* (vid. capítulo 4), aunque en aquel caso no fuese un personaje inventado por Lope, sino original del mito. Varias son las cualidades que les hacen parecerse singularmente. El parecido entre ambos personajes, aparte por supuesto de la homonimia, comienza con su estado, ambos son príncipes que cortejan a una princesa que no les corresponde y que, además, se siente acosada ante el incordio del amante. Ambos Fineos, además, se mantienen firmes hasta el mismo final de la obra, hasta que la última esperanza de recuperar a sus damas no se ha esfumado por completo. Si bien el personaje de *El vellocino de oro* no presenta el rasgo de la locura, característico del homónimo amante de Andrómeda, sí que se podrían interpretar como enajenadas sus airadas palabras a los amantes, cuando éstos se alejan en el mar:

¡Aguardad, griegos infames;
 aguardad, cobardes griegos;
 y tú, que el alma me llevas,
 aguarda, vil extranjero!
 ¿Tú eres noble? ¡Mientes, mientes
 mil veces, pues, en desprecio
 de los dioses, a tu huésped
 eres traidor cuanto menos!
 Su hija llevas al Rey
 por tantos regalos hechos,
 que te pudiera haber dado
 la muerte en profundo sueño.
 ¿Tú eres el hijo de Esón?
 ¿Tú te precias, hechicero,
 de la sangre de Alejandro?
 ¿Dicen tan bajos concetos,
 anales de Macedonia,
 de aquel de la guerra espejo?
 ¡Vive Júpiter, infame
 que si no te ayuda el viento,
 tengo de arrojarme al mar,
 asirte de los cabellos
 y traerte preso a Colcos!
 Toma esta lanza en señal
 de que en tierra y mar te reto
 de traidor, y desafío
 todos tus cobardes griegos (p. 131b).

A su desafortunado reto une Fineo la repetición del anacronismo que supone hacer descendiente a Jasón de un personaje real, Alejandro. Sigue el paralelo de los dos personajes, ambos son burlados por el héroe y las ambiciones de ambos quedan

matrimonio con Helenia, una vez conocida su verdadera alcurnia. Antes de llegar a este final, sin embargo, adopta Fineo una posición cuanto menos curiosa, ya que *aparta* a Helenia de sus planes, y así se lo dice explícitamente, hasta no haber agotado sus posibilidades con Medea. Una vez que la princesa hija de Atamante le descubre su estirpe real él admite que aceptaría un matrimonio con ella, se queda con un retrato de la dama y cuando ésta le promete que guardará aún el secreto, replica el príncipe:

Eso prometo,
y de amarte cuando pueda (p. 128b),

a lo que la dama contesta:

¿Cuando puedas? Podrá ser,
Fineo, aunque agora no,
que te haya olvidado yo
y no te podré querer (p. 128b),

palabras que sirven de advertencia al poco considerado Fineo el cual, salvo en esa ocasión, se ha comportado durante toda la obra siguiendo escrupulosamente los cánones del buen cortesano, distinguido y atento. Corteja a su dama en términos muy bucólicos, es el típico galán secundario de comedia, cuya función principal es la de dar más relevancia a la conquista del galán principal, en este caso Jasón. Sus referencias a la dama responden a lugares comunes de frecuente recurso en el teatro áureo, el desdén de la amada, su dureza y crueldad frente a las quejas desesperadas de su enamorado, su

satisfechas al final de la obra, ya que ambos casan con la dama de *recambio*. Todas estas similitudes parecerían apuntar a la sugestiva hipótesis de que Lope se basó en el Fineo original de *La fábula de Perseo* para construir el Fineo de *El vellocino de oro*.

frialdad... Son recurrentes asimismo las imágenes referidas a bestias (leones) y rocas. El universo pastoril ha servido, una vez más, a Lope en la construcción del discurso amoroso dentro de sus comedias mitológicas.

LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Entre los personajes vicarios habría que reservar un lugar de honor para Teseo, aunque sea por la resonancia heroica que su sólo nombre tenía, por encima de que su participación en el drama sea bastante secundaria. El personaje de Teseo cumple en esta comedia el papel que, habitualmente, suelen cumplir personajes inventados por Lope en otras comedias mitológicas: Celio en *El Perseo*, Fineo en *El laberinto de Creta*, etc. Dos diferencias básicas se pueden extraer del análisis de este personaje, con respecto a los aludidos. Por un lado, y siguiendo la línea habitual de la comedia, estaría el hecho de que el personaje de Teseo no está tan definido como suelen estarlo los acompañantes del héroe en las otras comedias mitológicas. En este sentido no podemos ver en este personaje el contrapunto honrado y juicioso de los aludidos Celio y Fineo ya que, en este caso, no está en el ánimo del dramaturgo el construir al héroe desde un singular punto de vista que hace bastante patentes sus características negativas, como ocurre en las comedias aludidas. Faltando esta función principal del personaje vicario, éste queda vacío –en cierto modo– de contenido. Y eso es lo que le ocurre a Teseo que es, y aquí tenemos la segunda de las diferencias básicas con los otros dos casos, sólo nombre. Por primera vez Lope elige como acompañante de Jasón un personaje mitológico real –entendiendo real, como es obvio, como perteneciente al ámbito de la mitología clásica–. Teseo había participado, según todas las fuentes, en el viaje de los Argonautas, pero nada recoge Lope de las hazañas vividas por el héroe en dicha expedición. En *El vellocino de oro* se limita a acompañar a Jasón y

a ayudarlo, colaborando de paso en el rapto múltiple de doncellas que los griegos realizan en Colcos. Al igual que su amo, pues eso es –en sentido estricto– Teseo, con respecto a Jasón, está caracterizado por defecto y por referencia. No se construye con profundidad el personaje y se deja que sea el nombre heroico el que proporcione un adecuado contexto mítico para sus acciones. A esto pudo contribuir, sin duda, el estreno anterior de la obra *El laberinto de Creta*, donde Teseo había sido protagonista absoluto. El recuerdo de este Teseo debía ser suficiente para que el dramaturgo no tuviese que preocuparse por caracterizar cuidadosamente a éste.

A la luz de Teseo habría que citar, aunque brevemente, a Fenisa, otro personaje inventado por Lope, raptada también por la expedición griega, para convertirse en esposa del compañero de Jasón. Su principal, y casi único cometido, en la obra es el de animar y acompañar a la dama, Medea, en su deseo de ayudar a Jasón. Justifica el interés de la princesa en el extranjero, aduciendo ella misma su inclinación hacia el otro héroe:

MEDEA

Suele amor

tomar, para entrar mejor,
la capa de la piedad.
¡Por Júpiter, que es gallardo
y que no acierto a dejalle!
Mas muérome por miralle,
y de verle me acobardo.
Querriame despedir,
Fenisa, del rey y dél,
y no sé qué he visto en él
que no me deja partir.

FENISA

De cualquier suerte conmigo,
Medea estás disculpada,

y yo también, si me agrada
aquel capitán su amigo.
Bizarros los griegos son:
¿no es muy gallardo Teseo? (p. 118b)

La presencia en la obra de Fenisa está, por tanto, justificada exclusivamente por su doble función de apoyo al personaje de Teseo y, por otro lado, al de Medea, como su dama, si bien esta última función, la que realiza habitualmente la comparsa de la protagonista femenina en relación a los asuntos amorosos de ésta, es en *El vellocino de oro* compartida por Fenisa con Helenia, lo que resta a la primera protagonismo y presencia real en el drama. Sus intervenciones, por tanto, son pocas y breves.

El personaje de Marte, aún perteneciendo a la tradición original del mito, ya que es, efectivamente, a él a quien Frixo sacrifica el vellocino a su llegada Colcos, es transformado por Lope en la comedia para convertirlo en una mera excusa para el panegírico y para el recurso a la espectacularidad escénica. Su primera intervención, en su templo, cuando recibe a los hijos de Atamante, son la continuación dentro de la obra de la loa que han entonado Envidia y Fama antes. Éstas, –inexistentes en la tradición anterior del mito, al igual que la Música y Doriclea– ensalzan la figura real y sitúan la representación en el contexto adecuado de la alabanza a la corona española. Pero tanto Doriclea como Marte dan una vuelta de tuerca más en este proceso e insertan, en un juego metateatral que no debió carecer de efectismo entre la concurrencia, la loa dentro de la propia trama dramática. En este sentido vino muy bien al dramaturgo que fuese Marte, máximo representante de la guerra en el mundo clásico, el que entonara la gloria de la casa de Habsburgo y de su

política imperial. Loa y comedia se funden inseparablemente, ya que es loa –en rigor– la propia comedia, y Marte el máximo agente de la función laudatoria.

8.- CONCLUSIONES

El vellocino de oro es, sin duda, un homenaje al espectáculo grandilocuente, a la exuberancia expresiva y a la belleza formal como vía de ensalzamiento y glorificación. No se puede entender este curioso experimento teatral si no se parte de esta premisa, ya que todos los elementos dramáticos del mismo están absolutamente supeditados al panegírico de la figura real. El tono elevado y mayestático, la exaltación del heroísmo, la cuidadísima escenografía, el número de personajes, todo ello contribuye decisivamente a dar a la obra el valor encomiástico que necesita³¹⁷.

No debe extrañar, por tanto que aspectos como el enredo, el peso del conflicto humano, las cuestiones morales, el humor y la solidez dramática, ya por regla general supeditados al aparato escénico en la mayor parte de las obras cortesanas, en este caso queden en un muy discreto segundo plano. No sería justo, por tanto, achacar a la obra tallas de composición en detalles en los que el autor no pretende incidir, cuando lo que realmente persigue, la espectacularidad y la satisfacción de un auditorio de gustos muy específicos debía de estar plenamente conseguida merced a la profusa utilización de los medios que esos fines requerían, como afirma, una vez más, Díez Borque:

Las abundantes acotaciones, al menos 25, frente a lo que es uso y costumbre en el teatro del corral, nos proporcionan, pues, una buena información de la espectacularidad máxima de este teatro

317. Díez Borque y Ferrer Valls, en diversos lugares de los artículos citados, inciden en estos aspectos del análisis de la obra.

cortesano mitológico, de complicada maquinaria y efectos en la buscada fiesta y regocijo para ojos y oídos, a lo que se suman las otras sensaciones, conseguidas mediante diversos procedimientos³¹⁸.

En este mismo orden de cosas hay que destacar uno de los momentos más notables de la pieza, que va acompañado, además, de una detallada descripción explicativa y exaltadora del personaje Marte. Es la apertura escénica de su templo, con ruido de trompetas, cajas, tiros, arcabuces y fuegos. La exaltación militar que suponen armas y despojos, la galería de héroes y la glorificación en el parlamento de Marte del rey Felipe, enlazando con el Emperador Carlos, convierten este pasaje en uno de los más importantes y significativos del espíritu y tono de este teatro cortesano, y ejemplifica cumplimentadamente la bien conocida utilización de lo espectacular para la glorificación en el ámbito de los valores rituales celebrativos y festivos³¹⁹.

Lo primero que llama la atención es la configuración más externa de la pieza que desecha las habituales tres jornadas por dos partes, divididas por un entreacto musical. La inserción de la música y la eliminación de piezas menores define particularmente *El vellocino de oro*. Además de estas dos cuestiones, Díez Borque apuesta por no establecer simetría entre las dos partes de la pieza y los bloques argumentales.

Pueden establecerse tres grandes bloques de acción en la pieza. El primero hasta la llegada de Jasón, el segundo hasta el comienzo de

318. *Op. cit.*, p. 167.

319. Díez Borque, *op. cit.*, p. 168.

la acción heroico-militar, y el tercero hasta la solución del conflicto amoroso y bélico³²⁰.

Sin embargo, y poniendo el énfasis en la exégesis mitológica, las dos partes de la obra sí que guardarían simetría con los bloques argumentales, si establecemos una nítida separación, como se hace en el drama entre los sucesos relativos a Frixo/Helenia y los relativos a Jasón/Medea, procedentes en parte de episodios diferentes y delimitados de la misma epopeya mítica. Cada uno de ellos tiene un desarrollo propio e individual, entrecruzándose muy poco en el desarrollo de la trama.

Una vez establecidos los condicionantes que suponen el tipo de espectáculo, la finalidad del mismo y el receptor para el tratamiento de elementos como la unidad de la acción, los conflictos dramáticos, el relajamiento de la función moralizadora (sobre todo en comparación con un espectáculo de corral) queda aún una cuestión importante por dilucidar y es cómo influyen esos condicionantes en el tratamiento explícito de la trama mítica, en la exégesis de la fábula. Nuevamente hay que admitir entonces que el tipo de espectáculo tiene una incidencia precisa sobre la lectura del mito. En un autor como Lope, caracterizado por la libertad a la hora de tratar el mito en función del resto de necesidades dramáticas de la obra, observamos cómo esa libertad se traduce en una profundidad menor del mito con respecto a otras comedias mitológicas del Fénix. Externamente el mito sigue siendo alterado cada vez que el autor lo desea sin ningún tipo de reparo. Prueba de ello es la aludida escena en el templo de Marte, la supervivencia de Helenia o el mantenimiento de ésta y su hermano en sucesos del mito en los que no participaban en las fuentes originales del mito. Otra conclusión a este respecto es que los

320. *Op. cit.*, p. 172.

personajes están poco caracterizados y por eso, paradójicamente, se parecen más a sus homólogos clásicos que en otras comedias mitológicas, donde Lope sí hace conscientes alteraciones del carácter de los personajes clásicos.

En resumen, *El vellocino de oro* es un espectáculo escénico curioso, con una notable ausencia de enredo, en una obra cortesana de estas características, donde ni la loa ni la obra en sí responden a las características convencionales del género. Ambas composiciones son parte de un montaje dramático con unos rasgos distintivos y privativos; por eso *El vellocino de oro* es, probablemente, el drama más innovador y más arriesgado de la producción lopesca.