

CAPÍTULO 4

LA FÁBULA DE PERSEO

1.- INTRODUCCIÓN

La Fábula de Perseo pertenece al género de la comedia palaciega y precisamente este género determinará muchos de los rasgos de la lectura mítica lopesca. Aparte del aspecto escenográfico, de vital importancia en el análisis de este tipo de obra, habrá asimismo otras cuestiones que se verán afectadas por la exégesis. El teatro, siempre apoyado de forma irremisible, en lo espectacular, necesita aún más, si cabe, del apoyo de lo visual, de lo sensible en todo su esplendor cuando de lo que se trata es de poner sobre las tablas unas aventuras conocidas por el público, sin intriga en su desarrollo, lejanas y remotas en el tiempo, en el espacio e incluso en la propia concepción de lo real. Para situar el análisis hay que referirse a las especiales características del mito del que nuestro autor se vale para componer su comedia. El mito de Perseo –Dánae-Perseo-Andrómeda habría que decir con más propiedad– es uno de los más fragmentarios que llevó la transmisión a nuestro Siglo de Oro. Carece de una obra completa, conservada, y que se dedique exclusivamente a este mito, como ocurre con la *Odisea* o la *Ilíada* de Homero, con la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas, la *Teseida* de Plutarco o con tantas otras. Las fuentes originales son diversas y en el caso de las principales (Ovidio, principalmente) recogen el mito sólo como parte integrante de una obra mayor, de un proyecto literario y artístico que trasciende el capítulo en sí. No es extraño, por tanto, que el propio Lope recoja esta peculiar configuración de la fábula como una sucesión de aventuras sin argumento real, al igual que recoge, a mi juicio, ese carácter especial de Perseo como uno de los héroes –y sobre esto ya se incidirá más adelante en este mismo capítulo– más desdibujados,

menos perfilados psicológicamente de toda la mitología clásica grecolatina.

En cuanto a la obra lopesca, hay que decir, como introducción que fue ésta una comedia de la que el autor pareció sentirse especialmente contento. La utilizó, asimismo, para expresar de forma explícita su gran deseo frustrado en el campo de la administración, la plaza de cronista real, cuya petición pone en boca de Cardenio al final del primer acto cuando, preguntado por Amintas acerca del regalo que le pedirá al rey, por haber rescatado a Dánae -futura reina-, contesta:

Que una plaza me dé de coronista,
estudio que conviene con mi ingenio¹⁹².

No ha recibido, sin embargo, y a pesar de ser, de las comedias mitológicas, una de las que más fortuna editorial ha tenido, demasiada atención por parte de la crítica. Bien es cierto que la producción dramática mitológica lopesca, en general, no ha sido en absoluto estudiada en toda su extensión y especificidad.

Siete ediciones ha conocido *La fábula de Perseo*, también llamada *La bella Andrómeda*, desde su composición hasta nuestros días, convirtiéndose, de este modo, en la más afortunada obra del corpus de análisis elegido para este trabajo, desde el punto de vista de su transmisión, al ser la única de la cual existe una edición crítica moderna.

No se conoce ningún manuscrito de la comedia y aparece por primera vez impresa en 1621 en la *Decima sexta Parte de las*

192. Lope de Vega, *La fábula de Perseo o La Bella Andrómeda*, edición crítica, introducción y notas por Michael D. McGaha, Kassel, Kassel Edition Reichenberger (Colección Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas 6), 1985, vv. 973-974. Las citas de este capítulo saldrán siempre de esta edición.

Comedias de Lope de Vega Carpio, ocupando el sexto lugar del volumen, con el título de *El Perseo*.

D. Marcelino Menéndez y Pelayo, en su introducción a la edición de la comedia -a la que llama sencillamente *El Perseo*- para la Biblioteca de Autores Españoles, da una brevísima introducción acerca de las ediciones y fecha de composición:

Esta tragicomedia se designa también con los títulos de *La Fábula de Perseo* y *La Bella Andrómeda*, y debe de ser posterior a 1618, puesto que no aparece en las listas de *El Peregrino*. Lope la publicó [sic] en la *Parte décimasexta* de sus *Comedias* (1621). Se encuentra también, en edición suelta del siglo pasado, con el título de *La bella Andrómeda*¹⁹³.

No sabemos con exactitud a qué suelta se refiere don Marcelino, ya que no da más datos acerca de la edición que los apuntados arriba. Sin embargo, Michael McGaha, en su esmerada edición de la comedia, da cuenta de tres ediciones sueltas en el siglo XVII¹⁹⁴.

Modernamente la obra fue rescatada por vez primera en 1896, en el tomo VI de la edición de las *Obras dramáticas completas* del autor que D. Marcelino Menéndez y Pelayo realizó para la Real Academia Española y reeditada en la Biblioteca de Autores Españoles en 1966¹⁹⁵.

Por último, en 1985, el profesor Michael D. McGaha publicó una edición en la colección «Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas»

193. Lope de Vega, *Obras de* -----, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, XIII, BAE, 188, Madrid, Atlas, 1965, p. 232.

194. *Op. cit.*, pp. 39-51.

195. Lope de Vega, *Obras de* -----, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, XIV, BAE, 190, Madrid, Atlas, 1966, pp. 1-50.

de la editorial Reichenberger, dotándola además de una cuidada introducción¹⁹⁶.

En cuanto a la fecha de composición de la obra, hay que decir que ha sido una cuestión discutida por la crítica, sin que se haya podido establecer más que una datación aproximada hasta el día de hoy.

Menéndez y Pelayo da una fecha *post quem*, 1618, argumentando que «no aparece en las listas de *El Peregrino*»¹⁹⁷. Sin embargo, toda la crítica posterior coincide, de un modo u otro, en adelantar la fecha de composición de esta obra.

Tal y como recoge McGaha en la edición citada José F. Montesinos en 1929 sitúa la obra a finales de 1611 o en 1612, basándose en la datación de dos de los tres sonetos a Clori que aparecen insertos en la comedia (vv. 723-736, 741-754 y 759-772, según la citada edición de McGaha) y, que por la correspondencia de Lope con el duque de Sessa del otoño de 1611, deben fecharse como de ese año¹⁹⁸. Recoge luego McGaha las opiniones de John Brooks, de Rennert y de Morley y Bruerton que barajan fechas que van de 1611 a 1615¹⁹⁹. Precisamente éste es el intervalo temporal que se concede en la edición española de la *Cronología de las comedias de Lope de Vega*: «Fecha: 1611-15 (probablemente 1611)»²⁰⁰. José F. Montesinos la fecha entre 1611 y 1612 al hablar de los sonetos

196. Remito a dicha edición, donde se puede encontrar información detallada acerca de las características de las sucesivas impresiones de la obra, que se omite aquí por alejarse de los fines del presente trabajo.

197. *Op. cit.* Menéndez y Pelayo, 1966, p. 232.

198. *Op. cit.*, p. 3.

199. *Op. cit.*, pp. 4-7.

200. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, p. 324.

que su autor enviaba al duque de Sessa con una carta fechada en 1611. Se contienen, con otro sobre el mismo tema, en una de las comedias en que Lope puso más esmero, *El Perseo*. El dato es importante, porque esta vez los sonetos fechan con toda precisión la comedia. La escena en que se introducen es una *justa poética* en cierto modo; están enteramente desligados de la acción y no es probable que Lope aguardara mucho tiempo a salvar del olvido estos versos, de que estaba indudablemente satisfecho, incluyéndolos en una de sus comedias predilectas. *El Perseo* debió escribirse, pues, en 1611 o 1612²⁰¹.

John Brooks en 1934 propone como fecha *post quem* 1611 (por la carta de 30 de noviembre de Lope al duque de Sessa donde le habla de los sonetos a Cloris incluidos en la comedia. La carta en la Barrera, *Nueva biografía...*) en la introducción a *El mayor imposible*, Tucson, University of Arizona, 1934, p. 10.

Apoyan 1611 Morley y Bruerton y Agustín G. de Amezúa²⁰², aunque Pérez Pastor da como fecha junio de 1620²⁰³.

Valgan estas breves referencias para situar, al menos aproximadamente, la obra en unas coordenadas temporales aproximadas.

201. *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 234-235.

202. *Lope de Vega en sus cartas*, II, Madrid, RAE, 1940, p. 37-38

203. *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fontanet, 1901, p. 289

2.- EL MITO. ORÍGENES

Muchas son las referencias, en la literatura clásica griega y latina, a la fábula que recoge las aventuras de Dánae, Perseo y Andrómeda. Como se ha afirmado antes no nos ha llegado, lamentablemente, ninguna obra completa sobre este mito. Hay que partir de la base de que en este, como en los casos restantes de comedias mitológicas estudiadas y, en general, en toda la transmisión mitológica la fuente originaria va a ser, con muy pocas excepciones, latina, fundamentalmente Ovidio o Virgilio. Estos dos autores, especialmente el primero, suponen la fuente originaria de casi toda la mitología que se rescata en la Edad Media y pasa, por el tamiz de literatos, moralistas, etc. a nuestros Siglos de Oro.

2.1. El mito de Perseo

El de Perseo-Andrómeda es un mito de origen argivo, y Argos es, en efecto el origen de este héroe, llamado a veces el Aurígeno (nacido del oro) y también Agerónida y Acrisióniada (descendiente de Agenor/Acrisio) y que ha gozado de gran resonancia no sólo en la tradición clásica. Se le relacionó con una constelación, al igual que a su mujer, Andrómeda y las relaciones con esta heroína sirvieron como símbolo del amor y, específicamente, de la reconciliación conyugal. También se relacionó este mito con la creación de la leyenda cristiana del San Jorge y el dragón.

Hay que comenzar el relato del mito con la figura de Dánae. Ésta era una bella joven hija de Eurídice (en este caso no la compañera de Orfeo, protagonista de otro de los capítulos del presente trabajo) y del rey de Argos llamado Acrisio. Éste había sido advertido en un

oráculo que el hijo que concibiera su hija le causaría la muerte. Para evitarlo, Acrisio encerró a su hija en una gran torre con grandes puertas y candados de bronce. Sin embargo, el padre de los dioses, Zeus, se encaprichó de ella y, para poder acceder a la torre se transformó en fina lluvia de oro²⁰⁴, atravesando con esta forma líquida los ladrillos de la construcción y tomándola carnalmente, lo que tuvo como resultado el embarazo de la joven. Cuando el rey Acrisio se enteró, no creyó la versión narrada por su hija, y sabiendo que Preto, hermano gemelo de Acrisio y con el que venía luchando desde el seno materno, había sido pretendiente suyo, creyó que él se las había arreglado para entrar en la morada de su hija y allí la había poseído. Entretanto Zeus había pedido a Hermes que adelantase el tiempo nueve meses para que el nacimiento de su hijo se produjese de inmediato. Acrisio tomó a su hija y al bebé y los encerró en un arca arrojándolos después al mar, con la esperanza de que murieran. Sin embargo, ambos llegaron sanos a la isla de Sérifos, donde fueron recogidos por un pescador llamado Dictis. Tal suerte se obtuvo gracias a la ayuda de Zeus que mostró así su agradecimiento hacia la joven Dánae. El pescador los llevó a presencia del rey Polidectes –su hermano– que, desde entonces, trató a ambos con cortesía y respeto. En ese lugar creció con grandes atenciones Perseo, convirtiéndose en un aguerrido y atractivo varón.

Por aquel entonces, Polidectes empezó a experimentar una gran atracción sobre Dánae pero sabía que su hijo, Perseo, le impediría

204. Las transformaciones del dios para poder satisfacer sus apetitos sexuales son probablemente uno de sus rasgos más representativos, en unos casos para sortear las dificultades para acceder a las doncellas y en otros para ocultarse (u ocultar a sus amantes bajo forma animal, generalmente) de la siempre celosa vigilancia de su esposa Hera. Baste recordar los casos del rapto de Europa, o de la metamorfosis de Io en ternera, de la seducción de Leda, previa transformación en cisne, entre otros.

tener relaciones con ella. Entonces, Polidectes anunció su boda con Hipodamía, y como era tradicional, preguntó a los invitados qué pensaban regalarle. Todos indicaron que le llevarían como presente un caballo, pero Perseo, en toda su arrogancia, prometió entregarle la cabeza de Medusa, una de las Gorgonas. Cuando Perseo se presentó al día siguiente sin haber cumplido su promesa, el rey lo reprendió duramente por haber faltado a su palabra y lo obligó a hacerlo. La peligrosa empresa, pues la horrible Medusa convertía en piedra a todo aquel que le mirara, suponía para Polidectes una inestimable ayuda a sus planes hacia Dánae, pues suponía la marcha de Perseo durante largo tiempo, y, en el mejor de los casos para el rey, la muerte del joven. Así, Polidectes podría tomar a Dánae sin peligro. Según otras versiones, Polidectes obligó a Perseo a realizar tal empresa bajo la amenaza de deshonorar a su madre.

Perseo, que admiraba por su valentía a los dioses, y puesto que, al fin y al cabo era hijo de Zeus, contó con múltiples ayudas para lograr su objetivo. Hades le entregó un casco que le volvería invisible, Hermes le prestó sus alas para volar velozmente, Atenea le dio un escudo plateado con el que poder ver a Medusa sin mirarla directamente y le aleccionó sobre los peligros de tal acción. Por último, Perseo consiguió de Hefesto una majestuosa y fornida espada llamada Harpe y fabricada en bronce y diamante. Otras versiones dicen que sólo le ayudaron Atenea y Hermes, que le entregó una hoz para cortar la cabeza. Según esta versión, Perseo habría obtenido las alas voladoras de unas ninfas, quienes también le entregaron un zurrón para guardar la cabeza de Medusa.

Para poder encontrar a las Gorgonas, Perseo se dirigió primero en busca de sus hermanas, las Greas o Grayas, que eran unas horribles versiones femeninas de los cíclopes, vírgenes, con un sólo ojo y un sólo diente (según una versión uno para cada una y según otra, uno para las tres), y que ya nacían viejas. A todas ellas consiguió quitarles

sus ojos y dientes, y les prometió que se los devolvería a cambio de que le indicasen el lugar en el que se encontraban las Gorgonas. Las Greas se opusieron radicalmente a decirle su paradero, pero la firmeza de las amenazas de Perseo le hicieron reconsiderar su opinión, y, finalmente, le dieron noticia de su paradero. Perseo, como había prometido, les devolvió sus ojos y sus dientes.

Rápidamente se dirigió hacia la morada de los Gorgonas, Esteno, Euríale y Medusa.

Ésta última era la única mortal de las tres Gorgonas. Medusa al nacer estaba cubierta con todos los encantos personales que puedan imaginarse y admirados todos aquellos que la veían la felicitaban y alababan su hermosura, en especial, sus cabellos. Además, tenía muchos pretendientes. Sin embargo, Medusa, terriblemente engreída, se atrevió a afirmar que era superior a la diosa Atenea y por supuesto, mucho más bella que ella. Atenea no esperó más y convirtió a Medusa en una horrible mujer transformando en serpientes sus cabellos, cubriendo su cuerpo de escamas, le dio dos alas en la espalda, desfiguró su rostro, agrandó los dientes de Medusa convirtiéndolos en colmillos y la obligó a vivir siempre con la lengua fuera. No contenta con esto, también convirtió a sus hermanas. Otras versiones justifican el castigo porque Neptuno había poseído carnalmente a la bella Medusa en un templo de Atenea, lo que enfureció a la diosa. Como castigo aún mayor, Atenea embrujó a Medusa de tal forma que todo aquel que pudiera verla en su horrenda fealdad sería convertido en piedra. Con gran cuidado de no mirar a ninguna de las hermanas, y, siguiendo el reflejo de Medusa que se mostraba en el escudo que le había dado Atenea, usando a Harpe, de una sola estacada mortal, asesinó a la gorgona. Según algunas tradiciones la propia Atenea habría asistido a Perseo en esta hazaña, sujetando en el aire el escudo de bronce. Mientras tanto el héroe, con

la ayuda de las sandalias de Hermes, se habría elevado del suelo y decapitado a Medusa.

De la sangre que brotó del cuello cercenado del monstruo, nacieron Pegaso y el gigante Crisaor²⁰⁵. Este Pegaso, al que alguna tradición hace hijo de Poseidón y la propia Medusa, era un caballo alado. Al poco tiempo de nacer, Pegaso dio una coza en el monte Helicón y en el acto empezó a fluir un manantial que parece ser la fuente de la inspiración divina y que se consagró a las Musas, la fuente Hipocrene²⁰⁶.

Las otras dos Gorgonas, que eran inmortales, trataron rápidamente de atrapar a Perseo, pero éste se trocó invisible con el casco de Hades, llevándose consigo la cabeza de Medusa como trofeo.

Lograda su hazaña, Perseo se dispuso para el regreso. En el viaje, pasó por la región de Mauritania, donde se encontraba el gigante

205. «El de la espada de oro», era llamado así por haber nacido blandiendo dicha arma. Crisaor no posee mito propio y sólo se sabe de él que engendró a Equidna, monstruo con cola de serpiente en lugar de piernas, y a Geriones, el gigante de tres cuerpos al que venció Heracles.

206. Animados por este hecho y por el carácter mágico del magnífico caballo, fueron muchos los que intentaron atraparlo, aunque sin mucho éxito. Sin embargo, para Belerofonte, atrapar a Pegaso fue una obsesión. Belerofonte, que era príncipe de Corintio, pasó la noche en un templo de Atenea siguiendo el consejo de un adivino y ésta se le presentó de madrugada con una brida de oro indicándole que con ella podría atrapar a Pegaso, como así fue. El manso Pegaso se convirtió en una gran ayuda para Belerofonte que lo empleó en sus muchas aventuras contra las Amazonas y la Quimera, monstruo horrendo. Una vez, sin embargo, el henchido de orgullo Pegaso intentó subir hasta el Olimpo, y allí, Pegaso, que no quería acercarse a los dioses, o porque Zeus quería castigar a Belerofonte, lo dejó caer, mientras Belerofonte vagaba sin rumbo por el mundo, rechazado por los dioses. Desde entonces, Pegaso se quedó en los establos del Olimpo y se convirtió en el medio de transporte del trueno y el rayo de Zeus. Luego se convirtió en la constelación que lleva su nombre con las cuatro brillantes estrellas que forman el Cuadrado de Pegaso.

Atlas²⁰⁷. Perseo le pidió alojamiento, pero éste lo trató mal y trató de despedirlo violentamente porque un antiguo oráculo le había dicho que un descendiente de Zeus vendría a robarle las manzanas de oro que custodiaba en un huerto adyacente al palacio²⁰⁸. Entonces, Perseo utilizó por primera vez su terrible arma y mostrando la cabeza de Medusa, convirtió a Atlas en una enorme cordillera para el resto de la eternidad²⁰⁹.

Después, sobrevoló Etiopía, y ya desde el cielo pudo observar la presencia de una hermosa mujer, que estaba encadenada a las rocas. La joven, llamada Andrómeda, se encontraba allí para sacrificarse por su pueblo a causa de la soberbia de su madre, Casiopea, que se había vanagloriado de ser más hermosa que las propias Nereidas. Esto motivó el enfado de Poseidón que asoló la región con terribles inundaciones y envió un monstruo desde el mar que los atacaba sin cesar. Los reyes consultaron el oráculo de Ammón y éste estableció que sólo se librarían de tales males si exponían a Andrómeda al terrible monstruo. Sus padres se negaron en un principio pero, viendo la desdicha de su pueblo, no tuvieron más remedio que aceptar, y

207. Atlas era hijo del titán Jápeto, y hermano, por tanto, del famoso Prometeo. Atlas participó en la *Gigantomaquia*, la guerra que libraron los dioses olímpicos contra los gigantes por el dominio del mundo. Al quedar los gigantes vencidos, Zeus condenó a Atlas a sostener sobre sus hombros la bóveda celeste.

208. No se refería, en este caso, el oráculo a este descendiente de Zeus, sino a otro más directo, Hércules, quien efectivamente, como duodécimo trabajo a las órdenes del rey Euristeo, burló al gigante y se llevó las famosas manzanas. La cronología mítica, sin embargo, es en este caso bastante imprecisa, ya que guardando dichas manzanas había un monstruoso dragón hijo de Tifón y Equidna, hija ésta a su vez de Crisaor, el gigante nacido junto con Pegaso de la sangre de Medusa. Es probable, por tanto, que esta indirecta conexión entre los dos mitos sea una elaboración literaria tardía.

209. La cordillera homónima del norte de África.

decidieron atar a Andrómeda con cadenas a unos peñascos cercanos a la costa. Justo cuando Andrómeda estaba a punto de ser atacada por la bestia, Perseo y, ante su belleza, prometió a sus padres liberarla y deshacerse del monstruo a cambio de que le entregasen la mano de su hija. Cefeo y Casiopea aceptaron sin dudarlo y el héroe se enfrascó en una horrible lucha con el monstruo que assolaba la ciudad, vencéndole al cabo de poco tiempo de combate. Llenos Perseo y Andrómeda de felicidad celebraron su boda al cabo de un tiempo, pero, durante el banquete, se presentó en el lugar Fineo, hermano de Cefeo, rey del lugar, padre de Andrómeda, reclamando el trono y la mujer para sí pues se había dispuesto tiempo atrás su boda con la joven. Venía acompañado de un grupo numeroso de hombres armados, pero Perseo no se amedrentó y, mostrándoles la cara de Medusa, los convirtió a todos en piedra. Fineo logró sobrevivir a ese primer embate y suplicó el perdón, pero Perseo no se lo concedió y le mostró también el horrible monstruo.

Tiempo después, Perseo decidió volver a Sérifos, lugar del que había partido, no sin la congoja de Cefeo y su esposa, que no querían separarse de tan buena defensa y compañía, y, mucho menos, de su hija Andrómeda. Cuando llegó a la ciudad, cuatro años más tarde de su partida, se encontró con que su madre, Dánae y Dictis, el pescador que las había rescatado, estaban escondidos de Polidectes en el templo de Atenea, porque éste se había dedicado a ejercer su voluntad de forma déspota y malvada. Al saber esto, Perseo mostró el rostro de Medusa a Polidectes, y le provocó la muerte, dejando en el trono a Dictis como rey y a Dánae como reina.

Perseo devolvió entonces todos los dones divinos a sus respectivos dueños y entregó la cabeza de Medusa a Atenea. Por fin, se dispuso a emprender viaje hacia Argos, lugar del que procedía su madre, y en el que él había nacido. Cuando Acrisio, su abuelo, temiendo por su vida tal y como lo había predicho el oráculo, supo que Perseo

regresaba, se disfrazó de anciano extranjero y se marchó a Tesalia. Al llegar Perseo fue recibido con gran alegría por el pueblo, quien le convirtió en sucesor al trono, pues Acrisio se había marchado, y Preto, su hermano, no podía ser localizado.

Un día Perseo participó como invitado en unos juegos deportivos en Tesalia, en la categoría de lanzamiento de disco, para demostrar su destreza, con tan mala suerte, que golpeó en el pie a un viejo, quien resultó ser su abuelo, que murió a consecuencia del golpe. Horrorizado, Perseo rechazó el trono de Argos, como modo de expiar su pecado, y se lo cedió a Megapentes, hijo de Preto y tío suyo. Sin embargo, éste no podía hacerse cargo del trono, porque ya detentaba otro poder, y, finalmente, Perseo, no tuvo más remedio que aceptar ser nombrado rey.

Perseo gobernó sabiamente, y junto a Andrómeda, que le dio robustos hijos, vivió felizmente. Estos hijos fueron: Persés, Mícnas, Alceo, Estenelo, Helio, Néstor, Electrón, y Gorgófene, la única mujer. Entre sus descendientes se encuentra el gran héroe Heracles. Tras su muerte, se le rindieron honores divinos, y se le situó en el cielo, formando la constelación con forma de campana, junto a su amada Andrómeda.

2.2. Las fuentes del mito

Aparte de unas referencias marginales en la *Iliada* de Homero (cantos XVI, XIX) y en la *Teogonía* de Hesíodo (276 y ss.), el primer documento de relevancia al que debemos referirnos es una tragedia de Eurípides, titulada *Andrómada*, de la que nos han llegado sólo algunos fragmentos, que pasa por ser, para Vicente Cristóbal²¹⁰, la fuente para la versión ovidiana del mito. Se sabe también de la

210. «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 1989, pp. 51-96, p. 53.

existencia de tragedias, hoy perdidas por completo, de los otros dos grandes trágicos, Sófocles y Esquilo. La *Biblioteca* de Apolodoro (II, 4, 1 y ss.) recoge datos relativos a la muerte de Medusa. También la *Historia* de Heródoto (VI, 61), Eratóstenes en sus *Catasterismoi*, (16 y ss, 22, 36), las *Píticas* de Píndaro (XII, 17 y ss.) escolios a Apolodonio de Rodas, *Argonáuticas* (IV, 1091, 1515), Tzetzes, Johannes e Isaac, *Comentario a Licofrón* (838), las *Fabulae* de Higino (63, 151), Nonno de Panópolis, *Dionisiacas* (XLVII). Simónides (27) relata la historia de Dánae y los primeros años del héroe y Pausanias (2.16.3) la fundación de Micenas por parte de Perseo. Clemente de Alejandría, *Stromata*, (I, 21, 105 (I, 67 st)).

Virgilio en su *Eneida* (VII) hace una pequeña referencia a la tradición latina que hace desembarcar a Dánae en las costas de Apulia y no en Sérifos. También Terencio recoge el mito de Dánae, principalmente, como base para su comedia *Eunuco*. Manilio, en su *Astronomica* recoge la liberación de Andrómeda y la lucha de Perseo con el monstruo y el catasterismo de los dos personajes. Los *Diálogos marinos*, de Luciano de Samosata, por su parte recogen, de modo indirecto, el relato completo del mito. También los *Carmina* de Horacio recogen parte del mito, apuntando ya una exégesis pseudohistórica que será muy importante en la tradición posterior. La importancia del dinero como motor que mueve voluntades es el elemento más relevante de este autor, que utiliza este hecho como *exemplum mythologicum* que será recurrente después. Antípatro de Tesalónica, contemporáneo de Ovidio y, ya en el Bajo Imperio, Prudencio y su lectura evemerista pretenden alertar sobre las negativas influencias que los mitos paganos (a través del mito de Dánae) pueden suponer.

Son numerosas, como puede verse, las referencias al presente mito en la literatura grecolatina. No están recogidas todas, por supuesto, pero basten los párrafos anteriores como presentación testimonial de

la presencia del personaje de Perseo (junto a sus «compañeros» de fábula) en la literatura en lengua griega y latina.

Ninguna de ellas, sin embargo, tiene tanta trascendencia, importancia ni pervivencia como la versión ovidiana del mito -a la que me dedicaré un poco más adelante- siendo en muchos casos recogidas todas ellas por el sulmonense en su relato de las *Metamorfosis*²¹¹.

211. También aparecen referencias al mito, principalmente a Andrómeda, en otra obra ovidiana, el *Arte de amar*; pero esta versión tampoco ha tenido, en absoluto, la trascendencia de los textos de las *Metamorfosis*.

3.- OVIDIO

Las aventuras de Perseo se recogen en las *Metamorfosis* ovidianas a caballo entre los libros IV y V (IV, vv. 604-final, V, vv. 1-268). He aquí un resumen de la versión del sulmonense. La primera mención del texto ovidiano es para Acrisio, rey argivo que se niega a creer la descendencia divina de Perseo, engendrado por Dánae después de haber sido ésta seducida por Júpiter, metamorfoseado en lluvia de oro. Se hace una pequeña referencia al vencimiento de la Gorgona Medusa por parte de Perseo y al hecho de que de las gotas de sangre que brotan de su cabeza cercenada nacen serpientes en la arena de Libia, pero en realidad todo esto se relata como una corta introducción,

y tampoco creía [Acrisio] que fuera hijo de Júpiter
Perseo, a quien Dánae había concebido en una lluvia de oro.
Pero pronto Acrisio (tan grande es el poder de la verdad)
se arrepintió tanto de haber ultrajado al dios como de no haber
reconocido a su nieto; uno ya está admitido en el cielo; pero
el otro devolvía los memorables despojos del monstruo viperino
y ocupaba el fino aire con alas rechinantes.
Y cuando volaba vencedor sobre las arenas de Libia,
cayeron gotas de sangre de la cabeza de la Górgona,
a las que la tierra recibió y convirtió en diferentes serpientes,
y por ello aquella tierra está llena e infestada de culebras
(Libro IV, vv. 604-620)

al enfrentamiento de Perseo y Atlas, verdadero fin del relato. Perseo ha llegado a los reinos de Atlante volando (todavía no se nos dice que

lo hace con la ayuda de unas alas prestadas por la divinidad). Perseo pide posada y para ello apela a su linaje divino. Atlas, sin embargo, se niega a acogerlo, ya que había sido advertido, a través de un oráculo, por Temis de que un hijo de Júpiter le despojaría del mayor de sus tesoros: un árbol con frutos y ramas de oro que el gigante guarda en un jardín poderosamente amurallado. Intenta además expulsar violentamente al héroe argivo de su casa, pero éste, ofendido, le muestra la cabeza de Medusa, convirtiéndolo inmediatamente en un gran monte, destinado por los dioses a sostener la bóveda celeste.

Vuelve a calzarse Perseo sus sandalias aladas y, cogiendo su alfanje, vuelve a surcar el aire hasta que llega a Etiopía, reino de Cefeo. Allí encuentra a una bella joven, Andrómeda, hija de Cefeo, atada a una roca, expuesta al mar, pagando por la soberbia de su madre, Casiopea. Perseo se enamora inmediatamente de la muchacha y queda prendado de su belleza. Interpelada acerca de la causa de su castigo, comienza a relatar la causa de sus desdichas cuando se oye en el mar el rugir de un monstruo.

Junto a Andrómeda están sus padres; a éstos les ofrece Perseo la liberación de su hija a cambio de que se la ofrezcan en matrimonio:

Grita la doncella: junto a ella están su padre de luto
y también su madre, desgraciados los dos, pero ella con más razón;
no le llevan ayuda, sino plañidos y lágrima adecuadas al caso;
y aferrados están al cuerpo encadenado, cuando así les habla
el extranjero: «Mucho tiempo os puede aún quedar
para las lágrimas, para llevar ayuda queda un corto tiempo.
Si a esta joven la pidiera yo, Perseo, hijo de Júpiter y de aquella
a quien, encerrada, llenó Júpiter de su oro fecundo,
yo, Perseo, vencedor de la Górgona de cabellos de serpientes,
y que oso volar por las brisas etéreas agitando las alas,
sería sin duda el yerno preferido a todos; a tan importante dote

pretendo añadir también mis servicios con la ayuda de los dioses:
que sea mía la salvada por mi valor, es mi ofrecimiento»
(Libro IV, vv. 691-703).

Ellos aceptan, prometiéndole además el reino como dote. Sirviéndose de su capacidad voladora, de su alfanje y después de una sangrienta batalla, Perseo mata al monstruo. Al terminar se lava las manos en la orilla de la playa, dejando a su lado la cabeza de Medusa que, cuando entra en contacto con unas algas, convierte a éstas en piedra, siendo éste el origen mitológico del coral, ya que las ninfas aprendieron a reproducir este fenómeno, dotando de rigidez a ciertas plantas cuando éstas entran en contacto con el aire.

Tras ofrecer un triple sacrificio a su padre, Júpiter y a sus benefactores, Mercurio y Minerva, se preparan las bodas, en el curso de los cuales Perseo cuenta sus aventuras anteriores a su llegada a Etiopía: cómo había robado el ojo de las hijas de Forcis, cómo había llegado a la morada de las Gorgonas, cómo había podido contemplar a Medusa usando el escudo como espejo, y cómo la había decapitado mientras ésta dormía. Relata también el nacimiento de Pegaso a partir de la sangre vertida de la Gorgona. Finalmente cuenta la historia de la bella Medusa, quien tras ser violada por Neptuno en un templo consagrado a Minerva, fue castigada por ésta y se convirtió en un monstruo con serpientes en lugar de cabellos.

Termina en este lugar el libro IV de las *Metamorfosis* y el relato se continúa en el V, con la entrada en el palacio de Fineo, hermano de Cefeo y prometido de Andrómeda, que llega dispuesto a vengar el robo de su amada. Cefeo defiende a Perseo e increpa a Fineo preguntándole por qué no intentó salvar él a Andrómeda, como ha hecho el héroe. Me parece interesante recoger aquí las palabras de Cefeo:

¿Qué haces, hermano? ¿Qué designio te enfurece
 y empuja al crimen? ¿Es así como agradeces tan gran servicio?
 ¿Con este premio pagas la vida de la que te ha salvado?
 Ésta no te la ha quitado Perseo, si quieres saber la verdad,
 sino la siniestra voluntad de las Nereidas, sino el astado Amón,
 sino la bestia marina que venía a saciarse con mis entrañas.
 Fue entonces que te la arrebataron, cuando se la condenó
 a morir; a menos que en tu crueldad pretendas precisamente
 eso, que muera, a fin de consolarte con mi duelo. Sin duda
 no basta con que se la encadenase ante tus ojos y que tú,
 su tío y prometido, no le prestaras ayuda; encima te va a
 molestar que alguien la haya salvado y le vas a arrebatar
 su recompensa. si ésta te parece importante, debiste tratar
 de obtenerla de los riesgos en que había sido fijada. Permite
 ahora que quien la obtuvo, gracias al cual mi vejez no se ha
 quedado sin hija,
 se lleve lo que por sus servicios y de palabra fue pactado,
 y comprende que no lo anteponemos a ti, sino a una muerte segura.
 (Libro V, vv.13-29).

Sin atender a las palabras de su hermano, Fineo –apoyado por sus partidarios– ataca finalmente a Perseo y se desencadena una larga y sangrienta batalla –a cuyo relato Ovidio dedica 190 versos (vv. 30-210)– al final de la cual Perseo se ve acorralado y recurre a la cabeza de Medusa, convirtiendo en piedra a doscientos de sus adversarios. Se arrepiente entonces Fineo de la injusta batalla que ha provocado y suplica clemencia a Perseo, apelando al hecho de que no lo ha movido ni la codicia ni la ambición, sino una esposa. El héroe, sin embargo, no concede el perdón y petrifica también a Fineo.

Viaja entonces Perseo, acompañado de su esposa a su patria de origen, al reino de su abuelo Acrisio, al que libra de su hermano Preto, que se había enseñoreado de su reino.

Finalmente, y de un modo muy resumido, el autor relata la desconfianza de Polidectes (se supone que Perseo ha vuelto a viajar a Sérifos) en que su hijastro haya conseguido vencer a la Gorgona y éste lo convierte en piedra como castigo al odio que le profesaba Polidectes.

En este momento Atenea, que ha acompañado al héroe durante todas sus aventuras, lo abandona y se dirige hacia el monte Helicón, donde habitan las musas, a las que pregunta por el nacimiento de una nueva fuente (Hipocrene, o fuente del Caballo), nacida de un golpe de pezuña de Pegaso en el monte Helicón. Las musas le confirman la existencia de esa fuente y se la muestran. Aquí concluiría el relato de las aventuras de Perseo, recogidas en las *Metamorfosis*.

En el confuso universo de este mito argivo, donde la mayor parte de las referencias son parciales e inconexas, lo primero que llama la atención del relato ovidiano es que, muy probablemente por la forma expositiva adoptada, el relato tiene más conexión, más coherencia interna de la que se podía observar hasta este momento. No es, pues no existe, como se ha afirmado antes, una obra dedicada al mito por entero, pero al menos éste aparece recogido en sus capítulos más relevantes y dentro de un relato en cierto modo autónomo. No es de extrañar que fuese ésta la que se convirtiese en paradigma de la fábula para su transmisión posterior.

El relato de Ovidio no es, a pesar de todo, un relato lineal de los acontecimientos y aventuras de Perseo, sino que -adoptando una disposición en anillo²¹²- comienza cuando Perseo ya ha vencido a

212. Sobre la disposición en anillo de la versión ovidiana cfr. Vicente Cristóbal, art. cit., p. 59.

Medusa, si bien el relato de su triunfo no se expondrá completo hasta que el personaje haya salvado a Andrómeda y en las fiestas celebradas con motivo de sus bodas. Antes de que se terminen de celebrar éstas, la contienda entre Fineo -y sus seguidores- y héroe es una de las partes más importantes, al menos en extensión, del relato Ovidiano, en un pasaje con claras resonancias virgilianas, con la descripción de los enemigos de Perseo, uno a uno, y la descripción de su muerte.

4.- LA TRANSMISIÓN RENACENTISTA

4.1. El mito de Perseo en Jorge de Bustamante

Como viene siendo habitual en el relato de Bustamante, también aquí pretende el autor santanderino completar la información aportada por Ovidio y construir un relato más autónomo y menos dependiente de fábulas anteriores y posteriores. Siguiendo este criterio, Bustamante incluye desde el mismo principio de su narración detalles que en Ovidio no se dan hasta más tarde, o se han dado anteriormente. La fábula de Perseo tiene este inicio:

Este Acrisio era del linaje de Cadmo, y padre de Danae, la qual despues par[i]o a Perseo hijo de Iupiter: y fue de la manera que ahora oyreys. Acrisio viendo la estremada hermosura de Danae su hija y temiendo que no peligrasse su virginidad, la encerro en vna torre, donde la hazia guardar con gran vigilancia. Sabiendo esto Iupiter, estando muy enamorado desta donzella para cumplir con ella su desseo baxo desde el cielo dexada toda su majestad: y puso sobre esta torre y por vn resquicio, o resquebradura della tomado lluuia o granos de oro, se dexo caer en las faldas de Danae: y alli tomado en su figura dormio con ella, y la dexo preñada de Perseo (p. 65).

Como puede verse claramente en el texto, Bustamante altera conscientemente la estructura del relato original, no lineal, por otra que permite narrar la fábula de principio a fin de forma lineal. Presenta a Acrisio, a Dánae y, finalmente a Perseo, personajes que, en la fábula ovidiana, no son presentados en este orden.

Un segundo detalle importante del relato de Bustamante tiene que ver con la inevitable carga moral que el siglo XVI impone a toda producción artística. Curiosamente se ha sustituido la razón de Acrisio para encerrar a su hija en una torre. Si tradicionalmente se venía afirmando que la causa de este encierro era el miedo a que se cumpliera el oráculo que afirmaba que Acrisio moriría a manos de un descendiente suyo, en este se presenta una causa menos *divina*, más humana y más directamente relacionada con la realidad social de la época. El mito se está actualizando y está siendo dotado, por parte de Bustamante, de elementos que hacen más posible su comprensión por el lector contemporáneo. En efecto, la imagen del padre vigilando celosamente la virginidad de su hija no era en absoluto infrecuente en la sociedad renacentista y así se refleja en la producción literaria, con especial incidencia en el teatro de corral, donde se convierte casi en un lugar común.

No terminan aquí, sin embargo, las novedades que presenta Bustamante en estas líneas del inicio de la fábula. En su intento de hacer más comprensible el mito para el público contemporáneo, también incurre en aclaraciones del mismo que afectan a detalles a menudo insignificantes en el relato original ovidiano. Poca necesidad tenía Ovidio de explicitar que fue por una rendija por donde se coló Júpiter convertido en lluvia o granos de oro y menos aún de aclarar que el dios, una vez dentro, tomó de nuevo su forma habitual para unirse a Dánae. Aunque pudiesen parecer dos detalles nimios, no lo son tanto si se entiende que, junto con muchos otros, constituyen un intento expreso del *traductor* por hacer su relato más verosímil, algo que agradecerán y recuperarán dramaturgos como Lope en sus obras.

Continúa el relato de Bustamante con el descubrimiento por parte de Acrisio del embarazo de Dánae y su decisión de esperar a que el niño naciera para matar a ambos, pues tal era la afrenta que había causado al rey su hija, que pretendía dar un castigo ejemplar. Cuando

nació Perseo, sin embargo, Acrisio no tuvo valor para matarlo y decidió poner a madre e hijo en una nave y abandonarlos a la deriva. Bustamante hace llegar esta nave, gracias a la ayuda de Júpiter, a Acaya (y no a Sérifos, como en el original latino), donde reinaba Polydectes. No hay ninguna referencia a Dictis, el hermano de este rey que acogió a Dánae, y en la narración de Bustamante es el propio Polydectes el que acogió a madre e hijo, haciéndose muy amigo de la mujer y tratándolos a ambos con suma cortesía hasta que, crecido ya Perseo, vio peligrar su reino. Nuevamente Bustamante altera el relato original, ya que en el suyo fue el temor a que Dánae le pueda arrebatar el reino el que le hizo enviar a Perseo a vencer a Medusa. Nada se dice en el texto de las pretensiones de Polydectes hacia Dánae, ni del ofrecimiento de Perseo de vencer a Medusa para honrar con sus despojos el cumpleaños del rey. Éste pidió expresamente a su huésped encaminarse hacia el reino de Medusa, que Bustamante sitúa debajo del monte Atlante, olvidando quizás que no será hasta más adelante cuando el gigante será convertido en monte por el propio Perseo.

Para realizar su hazaña Perseo contó, según el santanderino, con la ayuda de Mercurio, del cual «tomo prestadas las alas y verga con que hizo dormir a Argos guardador de la vaca de Iuno» (p. 65b) y de Palas Atenea, que «le dio su fino y trasparente escudo de cristal, detras del qual muy bien y sin peligro se podia ver la cara de Medusa» (pp. 65b-66).

Antes de que Perseo llegase al enfrentamiento con Medusa, convertida en soberana de un rico castillo, Bustamante confunde las figuras mitológicas de las Gorgonas y las Greas, como puede observarse en el siguiente pasaje:

Este reyno le dexo Forco su padre el qual tuuo tres hijas. La vna fue Medusa, las otras dos Sthennio y Euriale. Esta Medusa fue la

mas linda en la primera forma: y por ser mas sabia, el padre le dxo el reyno quando murio, y siempre estaua en este castillo donde llego Perseo algo fatigado del camino, y vio a las otras dos hermanas que estauan por guardas o velas sobre la puerta: las quales aunque eran dos, no tenían más de vn ojo: y este andaua muy ligero de la vna a la otra, diziendoles todo lo que passaua. Viendo esto Perseo lo mas passo y sossegadamente que el pudo bolo en alto, y despues assimesmo baxo: y passando el ojo de la vna a la otra antes que llegasse le asio y hurto sin que ninguna lo sintiesse, ni echasse manos, creyendo cada vna que la otra lo tenia. Y hecho esto el se entro en el castillo, donde vio gran diuersidad de marmoles puestos de diuersas maneras & ymages diferentes de miembros y figuras de hombres y mugeres tornados en duras piedras (p. 66).

En efecto, en el mito original, no son las hermanas de Medusa las que poseen un único ojo compartido, sino las Grayas o Greas, tres hermanas a las que Perseo roba el ojo para obligarlas a informarle de la ubicación del palacio de Medusa.

Una vez llegado al suntuoso palacio de Medusa el héroe cortó rápidamente la cabeza de la mujer, a la que encontró dormida en su lecho. De las gotas de sangre caídas del cuello cercenado nació Pegaso (nada se dice de su hermano Crisaor), el cual a su vez, al golpear la cima de un monte cercano con su pezuña, hizo brotar una fuente, la Eliconia, alejándose nuevamente del relato original, donde la fuente creada era Hipocrene. El relato continúa, más o menos correspondiente con el original ovidiano, con el paso de Perseo sobre Libia y el nacimiento de múltiples serpientes de las gotas caídas de la cabeza de Medusa. Finalmente Perseo llegó ante Atlante, un gigante, rey de todo Occidente, rico y poderoso. A éste pidió alojamiento el hijo de Dánae, pero el oráculo que advertía a Atlante de que un hijo de Júpiter vendría a robarle las preciadas manzanas de

oro que nacían en su huerto hizo que el gigante intentase despedir de malos modos a Perseo. Éste respondió de modo expeditivo: mostró la cabeza de Medusa a Atlante y el gigante quedó al momento convertido en el monte homónimo que sostiene sobre sus hombros la cúpula celeste.

Por fin se llega al momento más célebre del mito, el encuentro de Perseo con Andrómeda. Mientras el héroe volaba con las alas de Mercurio vio, en el reino de Cepheo, a la hija de este atada desnuda a una roca junto al mar. Interpelada por Perseo, Andrómeda confesó la razón de su desdicha diciendo que

por el pecado de su madre Cassiopea estaua alli ligada: y la causa fue porque mi madre teniendose por muy gran señora, menospreciaua los dioses y las nymfas marinas, las quales ayradas desto se quexaron a Iupiter, el qual tambien enojado de oyrllo, tomo a mi (aunque sin culpa) y me mando sacrificar, & poner aqui como me vees ligada de pies y manos, para que vna bestia marina me coma. En tanto que ella lo contaua vna gran bestia venia por la mar, haziendo espantable estruendo para comer aquella tan hermosa donzella, y quando ella vio la bestia venir, dio grandes bozes significadoras de su gran temor y espanto (pp. 67b-68).

Perseo de inmediato ofreció a sus padres librar a la doncella de su desgracia y acabar con el monstruo que la amenazaba a cambio de obtenerla por esposa. Cepheo y Cassiopea aceptaron el ofrecimiento, prometiendo además la mitad del reino como dote. En seguida se produce la sangrienta pelea con el monstruo:

Quando Perseo la vio para pelear con ella, alçose sobre las nuues. Quando la bestia fiera vio la sombra del en el agua, començo a bramar y echar el agua por la boca muy alto. Pero Perseo andaua cercandola al derredor por el cielo bien como aguila: y baxando

sobre la bestia, le metio la espada por la diestra espalda hasta el empuñadura. La bestia quando se sintio mal herida, començo con mucha pena rebolcarse, y meterse vnas vezes debaxo del agua, y alçarse otras vezes sobre el pecho. Viendo que Perseo no le daua espacio, porque vnas vezes le daua por el vientre, otras le daua por el grande lomo, otras por el costado: Las alas de Perseo se yuan mojando: por cuya causa no osaua tener los pies mas en el agua: y viendo alli cerca vna gran peña que estaua en medio del mar, entre tanto la sierpe tenia la cabeça so el agua. Perseo se arrimo a aquella peña: y con la vna mano se tenia la peña, y con la otra golpeaua muy osada y fuertemente a la bestia. Las lagrimas y las oraciones subieron al cielo de los padres, de manera que los dioses aplacados dieron luego victoria a Perseo, de que el padre y la madre vuieron gran gozo (p. 68b).

El relato vuelve a entroncar con el original ovidiano y se narra el sacrificio ofrecido por Perseo a Mercurio, Júpiter y Atenea. Asimismo se relata el inicio de la ceremonia nupcial y la historia de Medusa, en boca del héroe.

El principio del libro quinto, como en Ovidio, se reserva a la lucha de Perseo con Fineo, el anterior pretendiente de Andrómeda. En este punto Bustamante introduce una modificación curiosa en el relato mítico. Mientras que en el original ovidiano Fineo llega a la fiesta acompañado de multitud de colaboradores y todos juntos presentan batalla contra Perseo, en este caso Fineo se enfrenta sólo al héroe y es cuando éste arroja una lanza al pretendiente de Ariadna y falla, alcanzando a otro invitado, Reto, cuando el resto de los invitados se pone de parte de Fineo y atacan conjuntamente a Perseo. La batalla, sin embargo, se narra de forma más resumida que en Ovidio, sin aportar tantos detalles como el sulmonense. Del mismo modo se recoge la vuelta de Perseo a su tierra natal, donde libra a su abuelo Acriso del acoso de Preto, que le había usurpado el reino, así como

la venganza sobre Polydectes, acabando de este modo la narración del autor santanderino.

4.2. El mito en Juan Pérez de Moya y su *Philosophía secreta*

Curiosamente no existe en la obra de Pérez de Moya un capítulo dedicado a Perseo, sino que sus aventuras las tendremos que entresacar del relato de los personajes con los que se relaciona éste y que sí recoge el autor: Pegaso, Dánae, las Gorgonas y Medusa, Atlante y Andrómeda. A estos personajes dedica nuestro autor los capítulos XXX al XXXIV respectivamente, todos del libro cuarto de su *Philosophía Secreta*. Lo más curioso es que Pérez de Moya otorgue capítulos a estos personajes que podríamos llamar *secundarios* de la trama y al mismo personaje principal no se le conceda un capítulo propio.

Siguiendo muy de cerca el ejemplo de su probable fuente principal, Pérez de Moya recoge las descripciones de los personajes y acciones seguidos de una declaración histórica y una interpretación moral, en la mayor parte de los casos.

El capítulo XXX del libro cuarto²¹³ se dedica a Pegaso. Tras recoger las dos versiones de su nacimiento (la unión entre Neptuno y Medusa o la sangre de la cabeza cercenada de Medusa), relata la creación de la fuente Castalia -recogiendo el mismo error en que había incurrido Bustamante, ya que la fuente original era Hipocrene- y relaciona, en la declaración moral, el caballo alado con la figura alegórica de la fama.

213. Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, pp. 492-494.

Los siguientes cuatro capítulos están dedicados a Dánae, las Gorgonas y Medusa, Atlante (Atlas) y Andrómeda²¹⁴. En el caso de Dánae, el autor giennense recoge una versión que hace a Dánae arribar a Apulia y encontrarse con el rey Piluno (o Pilumno) en lugar de a Sérifos, reino de Polidectes, a pesar de que en el resto de las ocasiones sigue la versión más ortodoxa del mito, que otorga a éste último una participación expresa en la narración, al ser el instigador de la expedición de Perseo a la morada de las Gorgonas²¹⁵. Sigue también en la interpretación del mito la versión clásica, en lo concerniente al poder del oro como corruptor de voluntades, pero añade, y esto es de suma importancia para la tradición hispánica del mito una frase interesantísima:

Por esta fábula quisieron los poetas declarar que lo que de Dios está determinado en ninguna manera se puede evitar²¹⁶

Se inserta de este modo el autor, y decididamente toma evidente partido, en una polémica que va a tener una gran trascendencia entre las autoridades religiosas de la época, la del libre albedrío contra la doctrina de la predestinación, cuestión esta que tuvo numerosas consecuencias en las obras literarias.

En el capítulo dedicado a Medusa vuelve a ocurrir otro tanto: Pérez de Moya construye su relato a partir del de Boccaccio, pero de nuevo introduce de su cosecha una breve interpretación, nuevamente

214. *Op. cit.*, XXXI, pp. 495-497, XXXII, pp. 497-502, XXXIII, pp. 502-504, XXXIV, pp. 504-507.

215. La fuente de estas modificaciones parece ser, como en muchos otros casos, Boccaccio, autor al que Pérez de Moya recurre frecuentemente. *Vid. op. cit.*, p. 496, n. 1006.

216. *Loc. cit.*

muy interesante: el hecho de que Perseo pudiese haber matado a Medusa, movido por la misericordia de los dioses hacia esta mujer que, en realidad, expía un pecado cometido por un dios, Neptuno, en el cual Minerva no puede vengarse, teniendo que hacerlo en ella. El resto de la interpretación también es traducción del autor italiano, recogándose también la sustitución de Piluno y Apulia por Polidectes y Sérifos²¹⁷.

Narra Pérez de Moya en el siguiente capítulo la llegada de Perseo a los reinos de Atlante a pedir hospitalidad. Al negársela éste, el héroe le convierte en monte. La interpretación evemerista que sitúa a Atlante como aliado de Medusa, también proviene, una vez más, de Boccaccio.

Queda solamente el relato dedicado a Andrómeda, relato muy corto al que sigue una declaración, como la llama Pérez de Moya, bastante más extensa. Se alude a la ofensa cometida por Casiopea contra la divinidad y al castigo que se le inflige en la persona de su hija. Es curioso comprobar cómo en este caso el autor no propone una interpretación histórica del relato de la liberación, sino que da por verosímil el propio relato en sí, relacionando eso sí, la exposición de Andrómeda al monstruo con ciertas prácticas relacionadas con el Diabolo que tenían «los antiguos». Es curioso comprobar también cómo Pérez de Moya pone esta parte del mito en relación con otra fábula muy similar, la exposición de Ifigenia que permitiría, a la postre, partir a las naves de su padre, Agamenón, hacia la guerra de Troya y el relato de la hazaña del héroe romano, Marcio Curcio, que se inmoló a sí mismo para salvar a Roma. Merece la pena recoger, asimismo, otra interpretación alegórica de gran interés en el artículo dedicado a Andrómeda. La idea de que con el castigo de esta joven

217. *Op. cit.*, p. 497, n. 1008.

se simboliza el hecho de que a veces paguen «justos por pecadores» o que los pecados de los padres los pagan los hijos²¹⁸.

218. Nuevamente parece haber aquí una cuestión teológica bajo la forma de una fábula mitológica, la del pecado original.

5.- LA FÁBULA DE PERSEO. Desarrollo, descripción de la comedia

La comedia comienza *in medias res* cuando Lisardo, príncipe de Tebas, expone sus quejas de amor a Armindo, que no otras que el lamento por el hecho de que el rey Acriso haya encerrado en una torre a Dánae, su hija. No se dan al espectador, al menos en este primer momento, las causas que han llevado al rey a recluir a su hija, privándola de todo contacto humano salvo el de Elisa, su criada. No se nos explica que en realidad el rey ha consultado el horóscopo y que éste le ha prevenido de que su nieto le habrá de quitar la vida. Esto se silencia en la comedia, aludiéndose sólo al hecho de que Acriso haya encerrado a Dánae para alejarla de Lisardo, de lo cual éste se queja.

Armindo, amigo de Lisardo, le recomienda que busque la forma de entrar en la torre y consumar su amor, entre múltiples alusiones al oro que parecen ser premonición de la intervención de Júpiter. Ante la indecisión de Lisardo, Armindo le recomienda que consulte el oráculo de Apolo, para que le de luz sobre el problema y le indique la forma de satisfacer sus deseos con respecto a Dánae, con una breve referencia al mito de Dafne, y su metamorfosis.

Sigue la escena de la consulta con el dios, donde Lisardo -en romance- y con sospechosas nuevas referencias al metal dorado, tras justificar la nobleza de su estirpe:

**ya sabes que en la gran Tebas
soy el príncipe Lisardo
hijo del famoso Alcino
y descendiente de Cadmo (vv. 79-82),**

invoca a la divinidad, le hace saber de sus inclinaciones por Dánae y cómo su padre la ha encerrado, celoso tal vez de sus amores, y le pide consejo sobre cómo podría vencer las dificultades que le impiden satisfacer su amor.

Se hace, por fin, la esperada referencia al oro, elemento recurrente en la época, como único modo seguro de «vencer alguna cosa». Todas las referencias que a este metal se han hecho en los versos anteriores se concretan aquí en el oráculo de Apolo:

Lo más imposible hallo
rendido al oro[...]
Oro la podrá vencer
oro rendirá sus brazos,
porque el oro es la ruina
de torres y muros altos (vv. 140-146),

expresión equívoca como cualquier oráculo que se precie, ya que a la sazón Lisardo no interpretará en su justa medida las palabras del dios, que no son tanto un consejo para el príncipe, como una premonición de lo que está realmente por suceder: la seducción de la princesa por parte del padre de los dioses. Lisardo da muestras de una cierta ingenuidad que es, quizás, su característica más destacable en la obra al afirmar: «Yo pensaba que el amor / era más fuerte» (vv. 147-148) a lo que el dios responde: «Es engaño; / poderoso es este rey [el oro], / gran fuerza pongo en criarlo» (vv. 148-150). Se retira Lisardo más tranquilo en la certeza de tener ya la solución a su problema sin reparar en la advertencia que le hiciera Armindo ya antes de ir a consultar al dios -«De sus oráculos son / equívocos los sentidos» (vv. 51-52)- y tomando sus palabras al pie de la letra.

Cambia la escena y aparecen Júpiter y Mercurio. Nuevamente nos encontramos con una suerte de «hecho consumado». Mercurio

pregunta a Júpiter las razones por las que piensa bajar a la tierra de los mortales y éste le dice que la razón es el amor (palabra demasiado grande en boca del padre de los olímpicos y que pertenece, sin duda ninguna más al universo de Lope que a aquél en el que se gesta el mito original). Pero Júpiter ya ha decidido bajar a seducir a Dánae y tampoco esta vez se nos explica cómo ha conocido el dios a la princesa, cómo se ha prendado de ella. Nuevamente el relato se ciñe casi exclusivamente al único elemento realmente imprescindible: Júpiter seduce a Dánae, deteniéndose sólo lo justo en poner al espectador en antecedentes. Se nos presenta a Mercurio como *dios de confianza* del padre de los dioses, y encubridor de sus múltiples aventuras sexuales -se hace referencia a la seducción de Alcmena (Alcumena en el texto), en la cual el dios alado tuvo una intervención decisiva, tomando la forma de Anfitrión. Pide ayuda Júpiter a Mercurio para librarse de la ira de Juno, y de sus celos, sobre los cuales también hay una pequeña disquisición poco cercana al carácter general de los dioses olímpicos. La entrevista concluye con la determinación de Júpiter de convertirse en lluvia de oro para poseer a Dánae y en el discreto juicio moral que el autor pone en boca de Mercurio: «Mayor fuerza tendrás, mayor decoro».

La siguiente escena nos traslada a la torre que se ha convertido en eventual prisión de Dánae, que comenta sus desventuras, en décimas, con Elisa, su única compañera en el encierro al que ha sido obligada, y al que parece someterse con una resignación que la diluye un poco como personaje, convirtiéndola, como a casi todos los del primer acto en mero *cortejo* de la obra, que gira, evidentemente alrededor de Perseo. Dánae habla con Elisa de su amor por Lisardo y de su poca confianza en que éste se pueda consumir, cuando por la ventana entra una flecha con una carta, a la sazón enviada por Lisardo que, dando una vez más muestras de su carácter irresolutivo, o quizás de su falta de éste, le pide ayuda para resolver el oráculo de Apolo,

preguntándole qué debe hacer con el oro al que se refiere el dios, y que ya tiene preparado. No permite la acción que Dánae exprese su parecer sobre el billete que le ha enviado su enamorado, porque al punto le anuncia Elisa que ha entrado por la ventana una nube dorada, Júpiter, y Dánae se retira a su aposento donde se consumará la seducción del dios, que no sucede en escena, mientras se vuelve a hacer un juicio sobre el poder del oro, esta vez puesto en boca de Elisa.

Sigue a ésta una pequeña escena de transición, destinada -a mi parecer- sólo a presentar físicamente al personaje de Acrisio, donde éste debate con su capitán Polinestor sobre la batalla próxima que va a acontecer a continuación, a la cual el rey, en su ignorancia, dice enfrentarse con la seguridad de que su hija, y su honor, quedan guardados fuertemente en la torre en la que la ha hecho encerrar.

Le sucede a éste otra nueva escena de transición, donde encontramos a Júpiter, el Tiempo y Mercurio. Tras detenerse mínimamente en el *locus* del paso del tiempo Júpiter le pide al dios que adelante el tiempo nueve meses, para que se produzca inmediatamente el nacimiento de su hijo, Perseo -«... un mancebo / valiente, un gran capitán, / donde juntas se verán / las partes de Marte y Febo» (vv. 440-443)- antes de que el padre de la princesa se entere del agravio que le ha infligido el Tonante. Una escena ésta interesante, pero existente sólo al servicio de la ficción escénica, como más tarde comentaremos.

Al término de la batalla en la que han participado Acrisio y Polinestor, y de la que vuelven victoriosos, se les acerca Lisandro, guarda de la torre donde está encerrada Dánae, para trasladarle, entre balbuceos, excusas e indecisiones las nuevas del agravio cometido contra el rey en la persona de su hija. Acrisio, al escuchar las palabras *nube* y *oro*, se adelanta a la explicación del guardián y comprende lo que ha ocurrido antes incluso de que éste se lo haga explícito, en lo

que supone una nueva y, en cierto modo, velada crítica del poder del oro y de la *fortaleza* del género femenino. Inmediatamente el rey da la orden de asesinar a su hija para vengar el agravio, dudando de que haya sido verdaderamente Júpiter el causante de su desgracia y buscando la causa en la mutabilidad de la mujer. Es curiosa que la explicación que se le ocurre a Acrisio, la de que Lisardo sobornó a los guardias con oro, es la misma que parecía tener en mente éste, que le hubiera puesto en práctica si no se le hubiera adelantado Júpiter. Lisandro vuelve para informar al rey de que su nieto ya ha nacido y de que su belleza bien puede deberse a su origen divino. Finalmente Acrisio rectifica su orden y decide que ambos, madre e hija, sean arrojados al mar «en una nave sin velas, / sin pilotos y sin gente» (vv. 646-647) para evitar, en lo posible, la ignominia de ser el causante directo de sus muertes, al tiempo que promete vengarse de Lisardo, a quien todavía cree el causante de su desgracia²¹⁹.

La acción se traslada ahora a la costa de Acaya, donde tres pastores, Cardenio, Amintas y Fileno, en una escena de claras resonancias pastoriles entablan un certamen poético. Los tres compiten para ver quien escribe el mejor soneto a Clori, la cual ha debido cortarse los cabellos a causa de una afección de los ojos. Ejerce de juez Alcino, en este escena bucólica, quizás un poco larga para ser exclusivamente una transición a aquella en la que encontrarán a Dánae, cuando llega a la costa acompañada de su hijo, en comparación con otras escenas donde partes fundamentales de la trama se resuelven en pocos versos o simplemente se sugieren y suceden fuera de las tablas. No se resuelve finalmente el ganador, cuando Alcino está defendiendo la igualdad de las tres composiciones

219. Esta intención de venganza sobre Lisardo, culpable sólo en la intención, intención que queda, evidentemente, irresoluta, es otro rasgo más del proceso de humanización al que el mito se somete en la pluma del Fénix.

de los pastores (sonetos) en calidad llega Celio, avisando de la llegada a la costa de la embarcación donde viajan Dánae y su hijo. Los pastores ayudan a la ninfa a llegar a la costa y en ese momento llega el rey de Acaya, Polidetes, que viene de caza con su cohorte. Éste se interesa por la identidad de Dánae, quien le confiesa su origen y sus desgracias. El rey se conmueve con la desgraciada historia y con la belleza de la mujer y al punto le pide matrimonio. Con esta escena concluye el acto primero.

El acto segundo comienza con el monólogo en forma de canción de un Perseo ya adulto²²⁰ donde hace una alabanza a las hermosas tierras de Acaya, al tiempo que se complace de no haber sido todavía tocado por las flechas del dios Amor y no haber, por tanto, sufrido con los peligros que éste entraña, los celos, los temidos agravios... Se tiende Perseo a dormir cuando se aparece la diosa Diana, que se define a sí misma:

Diana de las selvas soy llamada,
Proserpina del centro, y de los cielos
luna de la gran noche respetada (vv. 1037-1039).

Cuando la diosa acaba de hacer su presentación, en tercetos, y está admirando la belleza del joven, éste se despierta y sospecha en seguida quién es la bella dama que le admiraba mientras dormía. Ésta le hace sabedor de su verdadero origen divino y de cómo su abuelo, Acrisio, los expulsó a él y a su madre de Argos cuando él estaba recién nacido. Inmediatamente después desaparece la diosa y aparece

220. Al producirse el *crecimiento* de Perseo entre un acto y otro, no se hace necesario salvar una transición tan abrupta como la que obligó al autor en el acto primero a acelerar el tiempo y reducir el tiempo de gestación de Dánae a una sola noche.

Celio, criado de Perseo, al cual le cuenta su encuentro con la diosa antes de salir ambos de escena.

Salen entonces Polidetes, rey de Acaya, y Fenicio. El rey expone a Fenicio sus temores de que Perseo le arrebate el reino y le dé muerte si descubre que en verdad no es su padre²²¹. Tras un breve *ataque* a la discreción femenina, muy propio del contexto sociológico barroco:

Milagro del cielo ha sido
que su madre, al fin mujer,
haya podido tener
este secreto escondido (vv. 1163-1166).

aparece de nuevo Perseo, acompañado por Celio. Polidetes, después de saber que viene de cazar, le dice, empezando a entretener la trama por medio de la cual pretende deshacerse de él, que no son suficientes los peligros de la caza para probar la verdadera valía de un hombre como él y le anima a enfrentarse a hazañas dignas de su posición y valía. Le informa de la existencia de Medusa, mujer hermosísima, pero un monstruo que convierte en piedra cuanto mira, en un castillo a los pies del monte Adlante (Atlas). Perseo se ofrece inmediatamente a traerle como trofeo los despojos de Medusa. El rey

221. Aparte del cambio geográfico, la intervención de Polidetes nos alerta de otro cambio importante en la estructura del mito. Polidetes ya está casado con Dánae y se ha hecho pasar por padre de Perseo. Su temor a que el héroe descubra que no es en realidad su verdadero padre y le arrebate el reino de Acaya sustituyen el Lope a los intentos de tirano de Sérifos por seducir a Dánae y los de Perseo por impedirlo. Sin embargo, conviene recordar que, en el mito original, y en las fuentes más cercanas al autor madrileño, el deseo de Polidetes por poseer a Dánae es la causa, indirecta pero causa al fin, de la expedición de Perseo a las tierras de las Gorgonas. Si elimina esta causa, Lope deberá *inventar* otra para que el rey convenza a Perseo de que debe enfrentarse a la Medusa.

se marcha satisfecho por haber urdido la trama que habrá de acabar, según piensa, con lo peligros que supone Perseo para su permanencia en el trono.

Será Celio quien informe a Perseo del verdadero carácter de su aventura y de los riesgos que entraña, a tiempo que le advierte de que el rey no ha sido del todo sincero con él²²².

Cambia de nuevo la acción de escenario y aparecen Medusa y el príncipe Fineo. Éste confiesa a Medusa que en Tiro está la mujer que ama, Andrómeda; y pinta sus excelencias y su amor por ella con tal pasión que la Gorgona, tras quedarse con un retrato de Andrómeda que lleva Fineo, despide a éste de malos modos, enojada y presa de los celos.

Vuelve a centrarse la acción en Perseo y Celio que, antes de llegar al castillo de Medea, se detienen para invocar a la divinidad y ponerse bajo su protección, pidiendo a Júpiter ayuda en esta empresa a la que su falso padre le ha impulsado:

con invidiosos intentos
hoy a la muerte me envía
para asegurar su reino (vv. 1400-1403).

En una escena que debía requerir un gran despliegue de tramoya, descienden del cielo Mercurio y Palas Atenea, enviados por Júpiter, que le hacen entrega de una espada y de un escudo con un espejo en el centro, respectivamente. Vuelven a desaparecer los dioses por el

222. Vamos viendo como la trama, extremadamente sencilla de la fábula original, se tiene necesariamente que ir complicando convenientemente por necesidades escénicas. Una única trama habría dejado ciertamente inconsistente la comedia y además no hubiera servido para interesar a un público que, por otra parte, debía conocer lo suficiente la historia como para que, sin recursos espectaculares, y sin tramas secundarias, se hubiera aburrido considerablemente.

mismo sistema y queda Perseo con Celio, que por fin se entera de la naturaleza divina del hombre a quien sirve. Se encaminan al castillo, del cual salen cuatro caballeros armados, a los que el miedo del sirviente multiplica por mil. El enfrentamiento se introduce de una manera un poco forzada en el desarrollo de la trama, al igual que la propia existencia de estos personajes: Envidia, Lisonja, Ingratitud, y Celos, del todo inexistentes en el mito original. Tras deshacerse de ellos confundiéndolos con el espejo de su escudo y haciendo que luchan entre sí, aparece un gigante, de nombre Porfía, al que vence dejándolo ciego también con el escudo de Palas.

Después de una breve intervención de Celio, donde duda si acompañar a su amo a su aventura, se produce por fin el encuentro del héroe y Medusa. Vuelve a comenzar la acción *in medias res*, ya que las palabras iniciales de Perseo: «¿A mí me dices amores / tú, más que Circe²²³ cruel?» (vv. 1589-1590) parecen indicar que la conversación entre los dos personajes ha comenzado, en la ficción, antes de que estos salgan a escena. Medusa, una dama de extremada belleza, rinde su voluntad a las virtudes del héroe, y le ofrece su amor y su hacienda, aludiendo además a las excelencias de sus palacios y de las tierras donde se encuentran, en un breve pasaje con muchas de las características del tópico del *locus amoenus*. Perseo, sin embargo, se muestra firme y no cede ante las tentaciones de Medusa. Llega a tanto el amor de ésta por el héroe que le ofrece incluso, si su belleza no le parece suficiente, traerle a la bellísima Andrómeda, de la que tiene el retrato arrebatado a Fineo. Medusa le entrega dicho retrato a Perseo, que ya con la mera contemplación del mismo ha empezado a caer rendido a sus encantos. La solicitud de la mujer no es, sin

223. Otro ejemplo aislado de utilización ornamental de la mitología, esta vez por medio de la comparación.

embargo, suficiente para que Perseo olvide el motivo que le ha traído aquí:

... Es cosa celestial

MEDUSA

¿Quiéresla?

PERSEO

Digo que sí;

mas no por eso se escusa
tu muerte.

MEDUSA

¡Bien me has pagado!

PERSEO

Yo vengo determinado

a darte muerte, Medusa.

Esto es ya reputación (vv. 1735-1741).

Una transición sin duda un poco forzada a la posterior muerte de Medusa que, como ya ocurre con otros momentos de la trama, se resuelve de un modo rápido, sin demasiado detenimiento sobre el pasaje. Tras dar muerte a Medusa con el espejo de Palas, Perseo le corta la cabeza, que al morir ha cambiado sus cabellos por culebras. De la tierra donde cae la sangre que brota del cuello cercenado de Medusa nace un caballo alado, Pegaso, que hace brotar a su vez una fuente milagrosa en lo alto de un monte al golpear la tierra con sus pezuñas, fuente que se rodea inmediatamente de poetas y musas.

Salen unos músicos que comienzan a cantar las excelencias de esa fuente milagrosa y después aparece Virgilio, aprovechado por Lope para poner en su boca alabanzas al rey y a la estirpe de los Austrias y de los Sandoval.

Ante la vista de Pegaso, a Perseo se le ocurre ayudarse del caballo alado para robar al rey de Mauritania, Atlante, el ramo de oro que guarda en su huerta.

Son este rey y Fineo los que protagonizan la siguiente escena. Fineo ha acudido a Atlante, famoso astrólogo, para consultarle acerca de la suerte que ha de correr el amor que siente por Andrómeda. Atlante le dice de inmediato que los astros no le son favorables y que la princesa Andrómeda será al final para un caballero griego que vendrá al reino de Tiro para salvarle de un peligro. Sale Fineo y un criado informa al rey de que ha llegado Perseo, hijo de Júpiter, que va camino de Tiro a buscar a la bella Andrómeda. Atlante parece sorprenderse de la oportunidad de su llegada, justo cuando acaba de hablarle de él a Fineo y se produce la entrevista entre ambos. Perseo le intenta engañar, diciéndole que sólo busca alojamiento en su casa, antes de continuar su viaje, apelando a la amistad de Atlante con su abuelo, Acrisio. Atlante se excusa diciendo que lleva algún tiempo retirado del mundo y que sólo se dedica a sus libros, le informa asimismo de que en su huerta tiene un árbol con los ramos de oro y le dice que el temor a que se lo intenten robar es otra de las razones para que no admita huéspedes en su casa. Inmediatamente Perseo saca la cabeza de la Gorgona Medusa y lo convierte en monte de piedra. Celio se admira de la metamorfosis y Perseo, en una respuesta no exenta de cinismo, justifica su acto en el desdén que le ha hecho Atlante al no querer alojarlo en su casa.

Termina el segundo acto aquí y comienza el tercero ya en Tiro, donde Andrómeda y Laura están hablando de amor; aquélla alude a su inexperiencia en el campo del amor, ya que no ha caído nunca presa de sus lazos, mostrando cierta curiosidad por los efectos que tiene este sentimiento, pero que ella no experimenta ni ha experimentado, ni siquiera hacia Fineo, perdidamente enamorado de la princesa. Lope pone en boca de Laura la historia del nacimiento de

Cupido y de su hermano, Correspondencia, sin el cual aquél no puede crecer. Entra Fineo, recitando un bellissimo soneto en el que contraste el desdén de la amada con la firmeza del amante.

Mata, desdeña, abrasa, hiela, enciende
 el alma que te adora, desdén mío;
 que cuanto más me matas, más te envío
 la libertad del alma que te ofende.
 Castiga, aflige, rompe, injuria, prende
 lo que el cielo me dio por albedrío;
 que en mi firmeza contrastar confío,
 cuanto la tuya en su rigor pretende.
 Compitamos los dos: yo en atreverme
 para que mi locura se confirme,
 y tú en matarme, helarme y encenderme;
 que no pienso jamás arrepentirme,
 que aunque es verdad que puedes deshacerme,
 no serás tan cruel como yo firme (vv. 2031-2045).

Andrómeda le hace reparar en el amor que Laura siente por él y éste se queja de ser desdeñado por quien ama y despertar amor en quien no le importa. Se incorporan a la escena el rey de Tiro y Aristeo, que vienen a introducir la tragedia que se avecina. El rey cuenta a su hija que la arrogancia de su madre, Casiopea -a quien no se nombra directamente en la obra- ha hecho que Latona, madre de Apolo se vengue en el reino de Tiro enviando un terrible monstruo marino del que no podrán librarse a menos que le sea entregada como víctima la propia Andrómeda, como castigo. Ésta se muestra inmediatamente dispuesta a acatar los designios del cielo y sale de escena. Entra ahora Fineo, que pregunta al rey si es cierta la próxima inmólación de su amada. Fineo entona un triste lamento y pide a los cielos clemencia para salvar a su amada. Sale a escena Ismenio

anunciando que Andrómeda ya va a ser entregada al monstruo y Fineo toma la determinación de hacerse devorar por el monstruo junto a su amada.

La siguiente escena la inician Perseo y Celio, recién llegados a Tiro a lomos del volador Pegaso; se encuentran con un pastor que les anima a ir a la ciudad para contemplar el triste espectáculo del sacrificio de Andrómeda. El héroe se determina a enfrentarse al monstruo para salvar a su amada, a la cual hasta ahora ni siquiera ha visto en persona. Mientras tanto Fineo ha perdido el seso y pretende que una pastora Jacinta, sea Andrómeda y se case con él. La pastora, y sus compañeros, le siguen la corriente hasta que pueden despistarlo y salir huyendo, momento en que sale a escena Ismenio, quien, habiéndose enterado de su locura, viene a buscarlo y le dice que cree que Andrómeda ya ha sido devorada por el monstruo. Al darse cuenta de que todavía no ha ocurrido el desenlace fatal, Fineo se dispone a enfrentarse él mismo al monstruo, cosa que no puede hacer porque se le adelanta Perseo, que, al oír el lastimero lamento de la princesa, implorando al cielo su perdón, cae aún más prendado de su amor y se acerca para decirle que está dispuesto a salvarla o morir en el intento. Andrómeda le advierte que es contra la divinidad contra la que se enfrenta y Perseo justifica su valor aludiendo asimismo a su origen divino y hace un breve repaso de las aventuras que ha pasado antes de llegar a encontrarla. Finalmente le pide la promesa de que si la consigue salvar, se casará con él y será reina de Argos. Monta Perseo en su caballo, mientras el loco Fineo pretende matar al monstruo con una pasta de agujas y alfileres. Perseo vence al monstruo clavándole la lanza en la boca y desata a la bella Andrómeda. Después Perseo devuelve la cordura a Fineo haciéndole mirarse en el espejo de Atenea y pide al rey la mano de su hija; éste se la concede junto con el mismo reino, pero Perseo replica que tiene ya uno en Grecia,

porque Acrisio, su abuelo, dicen que ya ha muerto. Con esto acaba la comedia.

6.- EL MITO EN LOPE

6.1 Esquema mítico

Como en los casos anteriores, y posteriores, se extrae ahora lo que se considera la información más imprescindible del material mítico correspondiente a esta fábula. Posteriormente, el análisis de las innovaciones se hará siguiendo las siguientes secuencias:

SECUENCIA PRIMERA: ORIGEN DEL HÉROE

1A- El oráculo

1B- Dánae: El encierro

1C- La seducción «dorada»

SECUENCIA SEGUNDA: PERSEO Y MEDUSA

2A- Perseo y el reto

2B- La ayuda divina

2C- La muerte de Medusa (Pegaso y Atlas)

SECUENCIA TERCERA: PERSEO Y ANDRÓMEDA

3A- Andrómeda. Ofensa a los dioses. El Oráculo

3B- Victoria de Perseo

3C- Matrimonio con Andrómeda

En este caso, las modificaciones al esquema mítico realizadas por Lope son menores que en otras obras mitológicas. El mito, en su estructura más externa, se mantiene con pocas alteraciones, serán fundamentalmente el sentido de las hazañas y de la fábula en general los aspectos en los que el dramaturgo basará su exégesis.

SECUENCIA PRIMERA: ORIGEN DEL HÉROE**1A-** *La defensa de la virginidad***1B-** **Dánae: El encierro****1C-** *La seducción «dorada» y la aceleración del tiempo***SECUENCIA SEGUNDA: PERSEO Y MEDUSA****2A-** **Perseo y el reto****2B-** *La ayuda divina***2C-** *Las hazañas del héroe: Los caballeros, el gigante, Medusa, Atlas***SECUENCIA TERCERA: PERSEO Y ANDRÓMEDA****3A-** **Andrómeda. Ofensa a los dioses. El Oráculo****3B-** **Victoria de Perseo****3C-** **Matrimonio con Andrómeda****6.2.- El mito lopesco**

Lo primero que llama la atención, tras la lectura inicial de la obra, es que Lope sigue aplicando en ésta, como en todas sus adaptaciones dramáticas de fábulas mitológicas, dos procedimientos fundamentales: la humanización y la adaptación del mito por motivos dramáticos. Por un lado tenemos divinidades a las que se nominaliza como tales, pero cuyo comportamiento y discurso no difiere sensiblemente del humano: sus pulsiones, sus deseos e incluso su propia relación con lo humano se nos presenta de un modo bastante cercano. Por otro lado encontramos personajes inexistentes en la transmisión anterior del mito que Lope incluye para dotar de mayor temporalidad o dinamismo a la obra, para justificar alteraciones en el mito o para librarse de alguna que otra complicación escenográfica. McGaha, en su edición de la comedia, comienza su análisis con la siguiente afirmación:

Uno de los problemas principales que tuvo que superar Lope al dramatizar el mito de Perseo era el de mantener el interés de un público que conocía de antemano la trama y el desenlace. Lope

resolvió este problema por introducir muchos personajes y episodios de su propia cosecha²²⁴.

Es cierto que el conocimiento previo del mito por parte de un público cuya «cultura de la fábula» debía de ser sensiblemente superior a la de un lector actual debió imponer al autor toda una serie de cambios que contribuyesen a mantener la atención. Pero a estos cambios habría que incluir otros destinados a dotar de verosimilitud al relato escénico, a ahorrarse esfuerzos escenográficos en una obra con una gran cantidad de elementos espectaculares y, muy importante, a acercar la trama a las coordenadas sociológicas de la contemporaneidad del autor, esto es, verter la fábula en una comedia del siglo XVII.

La primera modificación importante del material mítico de que Lope hace uso para construir su comedia la encontramos ya en el principio de la obra. Se trata de la supresión del oráculo que informa a Acrisio de que su muerte será causada por su propio nieto. Esta información oracular, curiosamente, falta ya en la supuesta traducción de Bustamante, donde se especifica, como se ha expuesto en el epígrafe correspondiente, que es el deseo de preservar la virginidad de Dánae lo que lleva a Acrisio a encerrar a su hija en una torre «temiendo que no peligrase su virginidad» (p. 65). Juan Pérez de Moya, por el contrario, hace una mezcla de ambas causas, al recoger el oráculo, pero incidir también en la necesidad de preservar la virginidad de la doncella:

Acrisio, rey de Argivos, hijo del rey Abante, que sucedió en el reino a su hermano Prito, según Lactancio, tuvo una hija llamada Dánae; y como el padre quisiese saber el suceso de su estado, demandólo a un oráculo, y fuele respondido: Que el que naciese de su hija Dánae le había de matar. Acrisio, deseando excusar esta

224. *Op. cit.*, p. 11.

triste ventura, encerró a su hija Dánae en una fuerte torre, puniéndole guardas para que no pudiese algún varón a ella llegar; porque Dánae, así condenada a guardar perpetua virginidad, no pudiese algún hijo parir, del cual Acrisio, su padre, no tuviese qué temer²²⁵.

En general, el oráculo es parte inseparable de la tradición más extendida del mito en sus versiones más antiguas. Fácilmente se puede inferir que Lope, como en la mayoría de los casos, no utiliza directamente a Ovidio sino a sus fuentes intermedias. El hecho tiene, además, más allá del hecho anecdótico de incluir o no la referencia al oráculo una tremenda significación desde el punto de vista sociológico, ya que –aparte de apuntar directamente a Bustamante como fuente– deja claro el punto de partida moral desde el que se construye la exégesis. Es evidente que la salvaguarda de la honra, y así lo constata el teatro áureo en su conjunto, era suficiente razón para justificar el encierro, mientras que en la tradición original del mito no ocurría lo mismo. Un claro ejemplo de cómo los condicionamientos sociales, el momento histórico incide clara y directamente en la lectura del mito. Es bastante probable que Lope accediese a Ovidio, directamente o a través de las numerosas traducciones de que disponía –principalmente la de Bustamante–, así como a través de la *Philosophía Secreta* de Juan Pérez de Moya, cuya obra, como ya se ha dicho, se convierte en una enciclopedia mitológica de gran difusión a finales del XVI y durante todo el XVII, sirviendo como base para toda la interpretación moral que supone el rescate de la mitología en los autores áureos. Habría además otras causas que pudieron posibilitar la eliminación de este pasaje, al que pudo acceder incluso sin leer a Ovidio directamente. En primer lugar por coherencia interna del propio relato lopesco. Como veremos más adelante, Lope

225. *Op. cit.*, p. 495.

no recoge el relato mítico en su totalidad; elimina asimismo la vuelta de Perseo, una vez concluidas sus aventuras y consumado su matrimonio con Andrómeda, a su tierra natal y el homicidio involuntario de su abuelo Acrisio, hecho que cerraría definitivamente el ciclo de la fábula. Si se hubiese incluido este elemento oracular al principio de la obra, no estaría justificada la eliminación de su consecución. Las razones más importantes, sin embargo, estarían –como se ha afirmado– del lado de la actualización «sociológica» del material mitológico. Lope elimina el elemento oracular, pero éste es sustituido por otro mucho más frecuente en la época: los celos del padre -o eventualmente hermano- que, de una forma o otra, retiene, encierra o aísla a su hija-hermana, para que no tenga contacto con el género masculino. Es muy interesante, desde este punto de vista, el relato lopesco, ya que revela un intento expreso por parte del autor de actualizar la fábula, de acercarla a las coordenadas socio-culturales del público al que está destinada la obra. Los celos van a ser, como seguiremos viendo, un elemento añadido a la comedia, no existente en las versiones más antiguas del mito, que tienen, a mi juicio, una interesante misión contemporizadora.

Sí añade, por el contrario, Lope de Vega, un oráculo que no está en ninguna de las versiones anteriores del mito. Cuando Lisardo, causa directa en la comedia del encierro de Dánae, se pregunta la manera en que podría acceder a su amada, recibe la recomendación de su amigo Armindo de que consulte el oráculo de Apolo, famoso por su eficacia, aunque bastante críptico y ambiguo en sus predicciones. Hasta este momento ya ha habido varias referencias al oro –relacionado con Dánae– en las intervenciones de Armindo:

Quien tiene el oro guardado
no dice que lo ha perdido,
y así, tu bien encerrado

en esta torre no ha sido
perdido, sino estimado (vv. 61-20)
También tiene el avariento
en el escritorio el oro
y en el oro el pensamiento,
y hay quien le robe el tesoro
con ingenioso instrumento (vv. 31-35).

y Lisardo:

Armindo, quien oro tiene,
tiene dél también la llave
con quien a sacarle viene,
y, como el remedio sabe,
así la falta entretiene (vv.21-25).

Estas referencias parecen anticipar ya la respuesta que dará el dios a Lisardo sobre cómo conseguir a su amada: será el oro la llave que le de acceso a ella. Realmente la respuesta que le da Febo ya se la había anticipado Armindo a Lisardo. La escena, de transición, podría haber sido incluida con criterios meramente escenográficos: la representación en escena del templo del Apolo debió ser muy efectista; sin embargo, el oráculo del dios, sin decirnos nada nuevo, sí apunta un dato interesante desde el punto de vista de la interpretación del mito ya que a su escueta respuesta inicial

Oye, príncipe Lisardo:
si a tan guardada hermosura
puede hacer tiro acertado
o vencer alguna cosa,
es sólo el oro (vv. 134-138).

añade una tímida «traducción» desde el punto de vista racionalista:

Lo más imposible hallo
rendido al oro
[...]
Oro la podrá vencer,
oro rendirá sus brazos,
porque el oro es la ruina
de torres y muros altos (vv. 140-146).

Respuesta que no se refiere, evidentemente, al modo físico que luego utilizará Júpiter para acceder a la torre donde está encerrada Dánae, sino al poder que tiene el oro para vencer voluntades, muy en la línea de la interpretación tópica aportada por Bustamante, no en el la narración de la fábula, sino en el apéndice que incluye al final de su obra con las alegorías de los respectivos capítulos:

La fábula de Danae corrompida en vna torre por Iupiter en lluvia de oro: significa que este metal rompe los altísimos muros, y castos pechos, la fe, la honra, y todas aquellas cosas que son de mayor precio, y estima en esta vida (p. 232);

interpretación que, curiosamente, es recogida casi literalmente por Pérez de Moya en lo que llama «declaración» del capítulo dedicado a Dánae:

El ser Dánae corrompida de Iúpiter en figura de lluvia de oro es dar a entender que este metal fuerza los altísimos muros, y los castísimos pechos, la fe, la honra, y todas las cosas que son de mayor precio en esta vida. Porque según Lactancio y san Agustín, inclinada Dánae con los dones de oro que Iúpiter enviaba, consintió que con ella hubiese ayuntamiento, y porque por la puerta no podía, por las guardas, entró por el tejado²²⁶,

226. *Op. cit.*, pp. 496-497.

permitiéndonos, además, seguir detalladamente la línea de evolución del mito hasta llegar a Lope. Precisamente Pérez de Moya apunta las dos posibles vías de acceso a la doncella encerrada. Estas dos vías plantearán un dilema a Lisardo que, a la postre, impedirá la reunión con su amada y dará tiempo al dios de los Olímpicos para adelantarse. Incapaz de decidir si lo que Apolo le ha recomendado ha sido sobornar a los guardas con oro o, por el contrario, ofrecérselo a la propia Dánae a cambio de sus favores, el atribulado amante enviará a ésta una carta, interrogándola al respecto:

Después que en torre tan fuerte,
Dánae bella, te encerró
tu padre, he quedado yo
sin alma y vida, sin verte;
tan cercado de la muerte
como de guardas lo estás,
presto morir me verás,
que ya mi espíritu quiere
ir a vivir donde muere
porque no padezca más.
Verdad es que, consultado,
dice Apolo que ese muro
tan fuerte no está seguro
del rico metal dorado;
pero hame dado cuidado
no saber si tú le quieres,
que, cuando amáis las mujeres,
poco reparáis en oro;
que vuestro mayor tesoro
son vuestros mismos placeres.
Si a las guardas se ha de dar,
háblalas, Dánae, por mí;
que el oro que tengo aquí

puede esa torre igualar.
Bien me puedes avisar
con esa flecha que aguardo
del arco bello y gallardo
de tu mano de marfil.
Tuyo mil veces y mil,
tu desdichado Lisardo (vv. 309-338).

La destreza dramática del autor madrileño nos presenta un interesante juego conceptual que abarca casi la mitad del primer acto y del cual el único, en su torpeza o ingenuidad, no parece participar es el pobre Lisardo. En un plano más exterior nos encontramos con la formulación clásica del mito, donde el oro es puramente el medio físico utilizado por Júpiter para «filtrarse» en la torre de Dánae, pero, contrariamente a lo afirmado por McGaha²²⁷, creo que Lope nos presenta un ejemplo claro de alegorización en este primer acto de la comedia. Ese oro líquido utilizado por el padre de los dioses no debió nunca de perder para el público su referencia a ese otro oro más «sólido», capaz de vencer la voluntad más férrea, y cuya presencia es bien conocida y recurrente en toda la literatura áurea²²⁸. Indudablemente la ficción dramática nos conduce hacia esa «lectura lineal» de la fábula y, a la postre, Júpiter se metamorfoseará en oro para entrar en el recinto de la doncella, dando además un juego escénico muy importante en una comedia de este tipo; pero el conflicto dramático –motor ineludible de cualquier obra teatral– ya se nos ha planteado –ya se le ha planteado al público de *El Perseo*–

227. Este autor, en su edición citada, se refiere únicamente al enfrentamiento de Perseo con los cuatro caballeros y con Medusa, como ejemplos extraños de alegorización en la obra de Lope, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

228. Baste recordar, a título de ejemplo, el «Poderoso caballero» quevedesco.

en la forma de advertencia moral sobre los peligros de las riquezas. Surten efecto, por tanto, las intenciones del buen Juan Pérez de Moya, que, como ya hemos aludido en repetidas ocasiones, escribe su *Philosophía secreta* con el fin primordial de dotar de un contenido moral a las fábulas paganas, convirtiéndolas en un material precioso para los autores del XVII, una vez «reescritas» con el código ético de la España de los Siglos de Oro.

Una nueva innovación lopesca, completamente original es la *aceleración* del tiempo que pide Júpiter al Tiempo. Ovidio no alude directamente al período de gestación de Dánae. Juan Pérez de Moya hace que el nacimiento de Perseo se produzca durante la navegación de Dánae:

Acrisio, cuando lo supo [el embarazo de Dánae], temiendo le avernía lo que le fuera respondido, propuso de matar la hija, porque no saliese a la luz aquel de quien hubiese de temer, y mandó para esto hacer un arca muy cerrada, en la cual pusiesen a Dánae y la echasen en el mar para que pereciese. Dánae, puesta en esta caja, rigiéndola su ventura, habiendo parido en el camino a Perseo, aportó a tierra de Apulia, en Italia²²⁹.

Pero Jorge de Bustamante sí especifica que Acrisio esperó los nueve meses de gestación:

acordo de dexarla hasta que pariesse para hazerla despues junto con el hijo morir muy cruda y desesperadamente por poderle vengar del demasiado enojo que contra ella tenía (p. 56b).

Lope, sin embargo, rompe parcialmente con ambas versiones y hace que el tiempo se adelante. Esta necesidad del padre de los Olímpicos

229. *Op. cit.*, pp. 495-496.

pues, Tiempo veloz, advierte
que pases en un instante
nueve meses adelante (vv. 424-426).

responde, pues, no a la estructura original del mito, sino a necesidades puramente dramáticas. Sólo de esta forma se pueden salvar los nueve meses del embarazo sin que la unidad de acción se vea más dañada de lo que una historia como esta exige ya de por sí. Sólo hay otro gran salto temporal en la comedia, pero éste se da entre los actos primero y segundo estando, de este modo, más justificado que si estos nueve meses hubiesen transcurrido entre escena y escena. Es, como hemos dicho, un elemento original de Lope, pero el autor madrileño ha sabido perfectamente aprovechar las posibilidades que aporta la mitología y la modificación ha quedado perfectamente encuadrada en el entorno del relato. Este tipo de modificaciones, aun tratándose de pasajes episódicos constituyen un argumento más para afirmar que la mitología sigue viva en manos de Lope de Vega y que los autores de los Siglos de Oro no son meros transmisores o «recuperadores» de elementos de tradiciones anteriores, sino que se integran plenamente en la transmisión mitológica, participando activamente de ella.

La escena siguiente nos presenta a Acrisio y a Polinestor, su capitán, cuando aquél se entera a través de Lisandro de que sus intentos de mantener doncella a su hija han resultado infructuosos. La estructura básica del mito no cambia en esta escena. Se incide, sin embargo, una vez más en el carácter pernicioso del oro, esta vez asociado, implícitamente, con la debilidad femenina en los siguientes versos:

No prosigas, tente;
que en diciendo *nube y oro*,
un metal que tanto puede,

dudé de la castidad
 y de la sangre que tiene.
 Dirás que se acerca el parto (vv. 550-555).

Ha sido el propio Acrisio el que ha adivinado la mala nueva que le trae Lisandro. Éste no ha necesitado explicitar el problema, tal es la certeza del rey en el poder del metal dorado y tal también la confianza en la fortaleza de su hija. Acrisio no cree que haya sido la intervención de Júpiter la causa de su deshonor la escena se configura como una típica escena de honor herido. Honor que no se podrá restaurar hasta que no se produzca la muerte de Dánae. Al final Acrisio es, obviamente, convencido de que Dánae no sea asesinada, aunque no de que Júpiter sea el padre de su nieto, incidiendo aún más en la visión misógina ya apuntada anteriormente y volviendo a apuntar una interpretación racionalista de la «lluvia dorada de Júpiter»:

¡Ay, Polinestor! No creo
 que el alto Júpiter fuese;
 que el mentir y el disculpase
 tuvo principio en mujeres.
 Habrá el príncipe Lisardo
 vencido guardas alevés
 con oro, y dicen que en oro
 Júpiter sus rayos vuelve (vv. 593-600).

Jurando vengarse de Lisardo, Acrisio se despide de la comedia. Es curioso observar cómo han sido éstos dos los únicos personajes que, al no creer en la intervención divina en la gestación de la doncella, han soportado todo el peso de la interpretación racionalista de Lope acerca de la lluvia dorada. Y es curioso también ver cómo ambos yerran al intentar dirigirse por medio de esa interpretación

racionalista. Lisardo ve cómo su «divino rival» se le adelanta mientras él se debate entre ofrecer dinero a Dánae u ofrecérselo a sus guardias, en tanto que Acriso utiliza su última intervención en la comedia para anunciar su castigo sobre Lisardo, inocente, pero no porque quisiese serlo sino sólo porque su indecisión hizo que Júpiter se le adelantase.

La siguiente escena está totalmente desgajada el mito original. La localización del reino de Polidetes (Polidectes) la encontramos en Acaya, en lugar de en Sérifos, lugar donde se sitúa en el mito ovidiano. La fuente no parece ser Pérez de Moya, quien sigue a Boccaccio y, a pesar de apuntar inicialmente hacia una tradición que dirige a Dánae a Apulia, donde se encuentra con el rey Piluno, y no con Polidectes²³⁰, en el capítulo XXXII del libro cuarto²³¹ parece no sólo utilizar otra fuente, sino haber olvidado parte del capítulo precedente cuando nos relata la muerte de Medusa a manos de Perseo y dice que éste ha sido enviado a desempeñar tal acción por Polideto (Polidectes) rey de Seripho, especificando aquí que la fuente es Ovidio. Nuevamente el responsable de este cambio en el mito no es otro que Bustamante:

[Acrisio] los metio en vna nao y los dexo los ambos solos sin ningun otro gouierno ofresciendolos en poder de los brauos vientos y olas: la nao vacilando ahora esta parte ahora a aquella andaua: y la afligida dueña dentro siempre pidiendo ayuda y fauor a Iupiter: al qual plugo ahora con buen tiempo, ahora con tempestad atraerla a la insula de Acaya, en donde biuia el rey Polydectes (p. 65b).

230. *Op. cit.*, pp. 495-496.

231. *Op. cit.*, p. 498.

En esta ínsula Lope incluye un pasaje bucólico notablemente ampliado sobre argumento básico, con unos fines muy concretos y poco dramáticos. Incluye tres sonetos de los que debía sentirse bastante orgulloso²³². Pero aún más relevante que éste es el hecho de que uno de los tres pastores que han encontrado a Dánae, cuando comentan qué favor van solicitar al rey Polidetes a cambio de haber salvado a la que se va a convertir en reina de Acaya, afirma:

Que una plaza me dé de coronista,
estudio que conviene con mi ingenio (vv. 973-974).

No es muy difícil descubrir al propio Lope hablando por boca de Cardenio, y menos si recordamos la nunca satisfecha aspiración del autor por la plaza de cronista real. Si bien se sale de los límites estrictos del presente trabajo, sí me parece relevante reseñar este hecho como ejemplo del valor que podía conceder un autor, en una actitud muy profesionalizada, a su creación artística para reivindicar su ascenso en la corte.

La intervención del personaje de Diana, ya en el segundo acto e iniciando la secuencia segunda del mito, es una invención de Lope, nuevamente, para adaptar el mito a las necesidades escénicas. En el relato mítico, narrativo, no hace falta explicitar cómo sabe Perseo de su origen. Pero en la obra dramática habría que introducir esta información de alguna forma. Es ésta una de las escasas ocasiones en

232. McGaha, en la página 4 de su citada edición, recoge las siguientes palabras de José Fernández Montesinos: «no es probable que Lope aguardara mucho tiempo a salvar del olvido versos de que evidentemente estaba satisfecho, incluyéndolos en una de sus comedias predilectas».

la comedia donde el uso de la mitología es casi ornamental. No es ornamental, ciertamente, el hecho de crear un personaje que traslade a Perseo la información acerca de su nacimiento y su linaje, pero sí que este personaje sea precisamente otro personaje mitológico. La escena es bastante común en el contexto de la mitología clásica: el encuentro casual con una divinidad que hace una revelación importante. Sin embargo, se puede apreciar cierta incongruencia en la estructura del relato ya que, si tenemos en cuenta que la protectora por antonomasia de Perseo es Atenea²³³ (Palas, Minerva), lo lógico hubiese sido que fuese ella la que informase al héroe de su genealogía, máxime cuando existía una cierta animadversión entre las grandes diosas del panteón olímpico (principalmente Afrodita-Venus, Ártemis-Diana y Atenea-Minerva, pero también con Hera-Juno). También es cierto, por otro lado, y esto habla en favor de la *cultura mitológica* del Fénix, que el hábitat natural de Diana eran los bosques y su actividad favorita la caza. Teniendo en cuenta que se nos presenta al inicio del acto II a un Perseo pertrechado como cazador, puede haber sido ésta la razón por la cual Lope elige precisamente a esta diosa para el encuentro y la revelación. Un ejemplo más de esa *cultura mitológica* a la que antes se aludía es la propia presentación que hace Diana de sí misma en el texto lopesco:

Diana de las selvas soy llamada,
Proserpina del centro, y de los cielos
Luna de la gran noche respetada (vv. 1037-1039).

233. La tradición de esta amistad, aunque pueda parecer un hecho secundario, llega hasta el propio Pérez de Moya, quien dedica un artículo (el XIII) del capítulo VIII, libro III, a hablar precisamente de «Por qué dicen que Minerva acompañaba a Perseo en sus aventuras», p. 410.

donde el Fénix da sobradas muestras de su conocimiento de la que fue llamada «triple diosa» por haber sufrido un profundo sincretismo con otras divinidades. El propio Pérez de Moya también recoge el carácter múltiple de esta diosa en su obra:

Apolo y Sol, siendo diversos, como haya muchos dioses soles y muchos Apolos, con todo eso no significan en la naturaleza más de una sola cosa, que es el planeta Sol; y de esta manera Iuno, Luna, Lucina, Diana, Prosérpina, Hecate, son seis deesas distintas, según los poetas; empero todas ellas significan una misma cosa, que es el planeta Luna²³⁴.

Como si hubiese estado al tanto de la conversación entre Diana y Perseo, en la siguiente escena nos encontramos a Polidetes confesando a Fenicio que teme que su hijastro acabe con su vida y le usurpe el reino si llega a conocer su verdadero origen divino. Hemos de recordar que Lope ha hecho que Dánae y Polidetes se casen y oculten a Perseo su verdadero origen. Dánae es, por tanto, la reina y Perseo el príncipe heredero. De este modo elimina nuestro autor, conscientemente, las causas, al menos indirectas, de la expedición de Perseo en busca de Medusa: el enfrentamiento con Polidectes.

Henry M. Martín, en un artículo dedicado al mito de Perseo en Calderón y Lope afirma:

The suggestion of Natalis Comes that Polydectes on attempting to violate Danäe was prevented by Perseus was overlooked by Lope and Calderón²³⁵.

234. *Op. cit.*, p. 365.

235. «The Perseus myth in Lope de Vega and Calderón with some reference to their sources», *Publications of the Modern Language Associations of America*, XLVI, 1931, pp. 450-460, la cita en p. 452.

En el caso de que la obra de Natale Conti hubiese sido fuente directa de Lope de Vega para componer su drama, es evidente que esta sugerencia de Conti no fue «descuidada» por nuestro autor, sino, en todo caso, eliminada deliberadamente. En la obra lopesca Dánae y Polidetes son esposos y no hay lugar, por tanto, para pensar en que éste último intentase librarse de Perseo para tener, de este modo, el campo libre en su intento de seducir a Dánae. Es otro ejemplo en el cual una primera modificación del mito (el matrimonio de Polidetes y Dánae) fuerza una modificación ulterior. Ahora Lope debe *construir* un Polidetes temeroso de su hijastro, pero por el hecho de que éste llegue a saber de su origen divino y pretenda su muerte y su reino. El mismo temor por su reino que podía observarse en el relato de Bustamante, aunque alterado por Lope:

Perseo [...] fue creciendo en tanta hermosura y fortaleza que jamas hasta sus tiempos cosa semejante se vio: tanto que dello en extremo le pesaua al rey Polydectes, porque tenia temor muy grande de que la madre el reyno le quitasse: y por esto penso para hazerle morir, de embiarle a matar vn muy espantable mostro para si (p. 65b).

La causa de la expedición contra Medusa cambia. Si en el relato tradicional veíamos a un Perseo obligado a cumplir una promesa hecha en un momento de euforia (traer la cabeza de Medusa para que Polidectes la pueda ofrecer como regalo a la hora de pedir la mano de Hipodamía) ahora vemos a nuestro héroe engañado por su supuesto padre, que le empuja a enfrentarse con la monstruosa Medusa para conseguir la gloria a través de una hazaña digna de un príncipe:

Hijo, no son el campo y soledades,
no los ciervos cobardes, no los osos
valientes, no los fuertes jabalíes

prueba de virtud de un pecho noble;
que el hombre entre hombres confirma al doble.
Ya es tiempo, ¡oh, hijo!, honor ilustre y gloria
de mi sangre, que emprendas una hazaña
digna de ti y de mí; de mí, pues eres
el espejo que miro lo que he sido,
y de ti, porque debes a tus años
de tu valor iguales desengaños (vv. 1192-1202).

El arrojado pero ingenuo Perseo, se dispone a acometer dicha hazaña, aun cuando ya ha sido informado por Diana de su verdadero origen y, por tanto, de que Polidetes no es su padre. No adivina, ni siquiera con estos datos, cuáles pueden ser las verdaderas razones para el encargo de Polidetes y ha de ser Celio, más avisado que él, quien le alerte, discretamente, sobre las verdaderas y ocultas razones del rey para alejarle de Acaya, enfrentándose a una aventura que, en el ánimo de Perseo, sólo podemos interpretar como una cierta *evolución* de su actividad de cazador, casi, si se me permite el símil una actividad «deportiva» más, que realce su linaje. Éste le hace aceptar la misión impuesta incluso después de comprender la trampa de su padrastro:

Bien veo
que fue ponerme en deseo,
noble industria y justa ley;
pero ¿qué me importa a mí,
siendo quien soy, y heredando
su valor? [...]
Ya, Celio es fuerza que vamos;
prometílo, no hay escusa (vv. 1248-1253 y 1257-1259).

Podemos advertir, portanto, un sensible cambio en las intenciones que mueven al héroe a enfrentar su aventura. Las causas originarias son sustituidas en la pluma de Lope por otras menos imperativas, si queremos decirlo de este modo, y que atañen mucho más a las características personales y, me atrevería a decir, morales del personaje. Comienza, a mi juicio, con esta escena un breve pero interesante paréntesis en interpretación mitológica del Fénix. Si hasta el momento la humanización había dominado la lectura lopesca del mito, ahora el autor introduce un elemento completamente nuevo: la alegoría. Este paréntesis, o este cambio en el tratamiento del mito, abarcará el enfrentamiento con Medusa y todos sus prolegómenos, partiendo de la propia intención de realizar la hazaña y pasando por el enfrentamiento con los cuatro caballeros y el gigante.

Hay sin embargo, algunos rasgos de interpretación evemerista-racionalista, cuando el rey pone en antecedentes a su supuesto hijo sobre los peligros que se dispone a sortear:

Pero volviendo al caso, en esta tierra
que digo, fue rey Floro; éste tenía
tres hijas: la mayor Medusa llaman,
a quien, por ser más sabia, dejó el reino.
¿Qué digo sólo sabia? Y más hermosa
que todas las mujeres de su tiempo.
Ésta transforma en piedra cuanto mira,
que el cielo mueve a más piedad que ira.
Las otras dos este castillo guardan,
velándole solícitas, de suerte
que no hay entrar si no les dan la muerte (vv. 1222-1233).

También es invención completa de Lope la entrevista entre Medusa y Fineo, que en toda la tradición original no es nunca relacionado con el monstruo y cuya participación en la saga se limita

exclusivamente a su relación con Andrómeda (posterior, por tanto, cronológicamente en el desarrollo de la narración). Varias razones pueden apoyar la inclusión de este *descarte* lopesco: La primera, y más inmediata, es la de dotar de coherencia argumental a un relato cuyo carácter episódico podía dificultar enormemente la recepción. Por si esto fuera poco, el conocimiento previo del mito por parte del público, también debían obligar al autor a incluir elementos en la trama que la hicieran más atractiva²³⁶. Esta conversación entre Fineo y Medusa puede suponer, en efecto, un cierto elemento de intriga, pues nos presenta, de modo indirecto a la protagonista del tercer acto, la cual debía ser, en rigor, al menos co-protagonista de toda la obra, a juzgar por el propio título de la obra *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*. Esta inclusión debía asimismo suplir la evidente ausencia de tramas secundarias que dinamizasen convenientemente la acción y sin las cuales, debía ser muy difícil mantener la atención de un público muy exigente y preparado como tal.

La segunda parte de lo que he definido como Secuencia B del mito es la relacionada con la ayuda que el héroe recibe de los dioses para enfrentarse a Medusa, ayuda que es, en la obra de Lope, solicitada expresamente por el héroe a su llegada a la tierra donde le espera el enfrentamiento con la mujer-monstruo:

Padre Júpiter, señor
del mar y el mundo; si es cierto
que soy tu hijo y que amaste

236. Michael McGaha, en la edición citada, advierte ya estas dos dificultades del mito elegido por Lope para articular su obra al afirmar «Lope tuvo que superar dos grandes problemas. Ya hemos mencionado el primero -el de mantener el interés del público en una trama cuyos principales episodios y desenlace les eran bien conocidos de antemano. El segundo era de dar sentido y unidad dramática a esa trama episódica e incoherente entre sí» (p. 19).

mi madre, en cuyo aposento,
vestido de nubes de oro,
venciste su casto pecho,
enseñando a los amantes
cómo se rinden más presto;
mira que el rey, mi padrastro,
con invidiosos intentos,
hoy a la muerte me envía
para asegurar su reino.
No permitas que me vuelva
Medusa en mármol, si tengo
parte celestial, que es cosa
que puede infamar tu imperio.
Ayúdame, padre mío (vv. 1391-11406).

Como se puede observar, Perseo ya se ha dado por enterado de las verdaderas intenciones de Polidetes, hay que suponer que gracias a las advertencias de su criado Celio. Esta cuestión, la de los regalos que recibe el héroe para luchar contra Medusa, es, a mi juicio, una de las más interesantes de la obra para intentar determinar con más aproximación cuáles pudieron ser las fuentes directas del Fénix.

Si partimos del relato ovidiano, nos encontramos a un Perseo equipado con unas sandalias aladas y con un escudo de bronce. Sin embargo, a pesar de los comentarios de Martin («Ovid specified the *sandals* as Mercury's gift, and the *burnished shield* presented by Pallas»²³⁷) y McGaha («Según Ovidio, Mercurio le regaló a Perseo unas *sandalias aladas*, y Palas le dio un *escudo de bronce bruñido*»²³⁸)

237. Art. cit., p. 454.

238. *Op. cit.*, p. 12.

en las *Metamorfosis* no se dice explícitamente que Mercurio y Palas entregaran esos presentes a Perseo; sólo se nos presenta a éste como poseedor de dichos utensilios, pero no se alude directamente al hecho del regalo. Evidentemente, toda la tradición posterior sí que ha recogido el hecho en sí de la entrega de dichos presentes por parte de Mercurio y Palas, amén de los de las musas y Hades, sin embargo, lo que está claro es que no pudo ser directamente de Ovidio de donde el Fénix tomó estos datos. A esto habría que añadir el cambio en los regalos en sí; en la obra de Lope Perseo recibe una espada y un escudo con un «cristalino espejo». En este caso Martín multiplica las posibles fuentes del Fénix al encontrar precedentes para el alfanje en Higino y en Natale Conti y para el escudo en Albrico y en Boccaccio. Las lecturas de Lope debieron ser, sin duda, mucho más cercanas. En la obra de Juan Pérez de Moya leemos:

Perseo, para salir con su empresa, pidió a Mercurio sus *alas* y *alfanje*, y a Palas su *escudo*²³⁹

y en Jorge de Bustamante el regalo de Palas fue

su fino y trasparente *escudo* de cristal, detras del cual muy bien y sin peligro se podía ver la cara de Medusa, la qual tenia tal calidad, que todo hombre o cosa que veyá la tornaua luego en piedra (pp. 65b-66).

Como podemos observar desde el principio del epígrafe, todas las variaciones del mito que no son originales de Lope aparecen ya en uno de estos dos autores: Bustamante y Pérez de Moya. Lo más probable es que nuestro autor se refiriese a fuentes que le eran muy accesibles, muy cercanas y en lengua materna. Debía, asimismo,

239. *Op. cit.*, p. 498.

valorar este tipo de literatura de referencia²⁴⁰ ya que él mismo refrendó con su firma la publicación en 1625 del *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria.

Llegamos ahora a una de las partes más interesantes de la obra, desde el punto de vista de la interpretación. La lucha con los cuatro caballeros (la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos) y el gigante (la Porfía), suponen, como ya he apuntado, la introducción de un elemento, la alegoría, casi inexistente en el resto de obras mitológicas y poco presente, en general, en la comedia del Fénix. Aquí sí estamos ante elementos totalmente originales de Lope, que no aparecen en ninguna tradición anterior. McGaha lo relaciona con un intento de adecuar la obra al gusto real y hacerse de este modo merecedor de esa plaza de cronista que tanto anhelaba y que había pedido ya en el acto I por boca de Cardenio.

Según Martín, tanto en Lope como en Calderón, el escudo con el que se ha enfrentado a Medusa se «carga» de poder al recibir la mirada de ésta. Pero hay que reseñar que el escudo de Palas parece tener ese poder ya antes de recibir dicha mirada, ya que es la única arma que utiliza el héroe para vencer a los caballeros, a los que confunde y hace enfrentarse entre sí, y al gigante, al que directamente deja ciego.

La exégesis alegórica iniciada con los cuatro caballeros y el gigante continúa, y se puede decir, que se fortalece, en el enfrentamiento central con Medusa, que constituye otra de las grandes cuestiones de interpretación de la obra. Lope construye una

240. Hay que recordar que la obra de Bustamante no es, en rigor, una mera traducción de las *Metamorfosis* ovidianas, sino una adaptación bastante libre, como afirma el propio McGaha en su introducción a *El Perseo*, y se viene defendiendo a lo largo de todo el trabajo, que completa en algunos casos la información dada por Ovidio, ampliando lo que en ocasiones sólo está sugerido en éste, de lo cual es ejemplo el pasaje de los regalos divinos.

Medusa bella, sustituye su fealdad física por otra moral, y hace desde este punto de vista un tanto inexplicable su muerte a manos de Perseo con la única intención de reforzar la alegorización, alegorización que, por otra parte, queda desgajada de la visión humanizadora que Lope da en el resto de la obra y en las otras comedias. A mi juicio constituye la escena, y por extensión, el acto más inconsistente de la obra.

Asimismo Martín alude a la «forma racionalizada» del mito que adopta Lope al presentarnos a Medusa como una reina. Podría ser traza de una interpretación evemerista antigua. Martín alude a las fuentes Conte, Pausanias y Fulgencio²⁴¹. Es importante constatar, por otro lado, que Medusa aparece como reina tanto en Bustamante:

Medusa moraua en vn castillo muy lleno de muchas riquezas, desde donde todo aquel reyno señorea. Este reyno le dexo Forco su padre el qual tuuo tres hijas. La vna fue Medusa, las otras dos Sthennio, y Euriale. Esta Medusa fue la mas linda en la primera forma: y por ser mas sabia, el padre, le dexo el reyno quando murio (p. 66).

como en Pérez de Moya, donde está, por tanto, explicitada la exégesis racionalista-evemerista que también recoge, en parte, Lope de Vega:

Según sentido histórico, Medusa y sus dos hermanas eran doncellas, hijas de un padre rico, naturales de África, y ellas después fueron mucho más ricas; muerto el padre, por la labranza, y por esto se llamaron Gorgonas, que en griego quiere decir labradoras [...] Y como divulgándose sus riquezas y fama por todo el mundo viniese a noticia de Polideto, rey de Seripho, envió a

241. Art. cit., pp. 455 y ss.

Perseo con gente armada contra ella, siendo tomada de sobresalto, fue vencida y despojada de sus riquezas y del reino²⁴².

En la página 459 del artículo citado Martin hace referencia a la representación positiva de Medusa en la obra, así como a representaciones pictóricas posteriores donde aparece con un rostro agradable y bello, sin las serpientes por cabellos. Asimismo afirma que esa imagen pudo ser corriente en la época de Lope. Sea como fuere Perseo decapita a Medusa, que en ningún momento se muestra violenta frente al héroe, ofreciéndole únicamente su reino y fortunas a cambio de su amor y compañía, a pesar de saber las intenciones de aquél:

Yo, ilustre y noble Perseo,
no estaba enseñada a ver
hombre que pudiese hacer
fuerza a mi libre deseo;
pero habiendo visto en tí
tan soberano valor,
nace de mi hielo amor
y se muda el alma en mí.
Ya sé quien eres, ya sé
que la envidia te envió
donde te matase yo,
pero no te mataré [...]
Casarémonos los dos,
gozarás destes palacios,
destos campos los espacios
dignos del hijo de un dios
(vv. 1601-1612 y 1625-1628).

242. *Op. cit.*, p. 498.

y llegando incluso, una vez que sufre el rechazo de Perseo a ofrecerse como improvisada Celestina, mostrándole la belleza de Andrómeda. Es éste también un elemento inventado por Lope. No parece casual el «adelanto» de Andrómeda, que en ninguna de las versiones anteriores aparece relacionada con Medusa. Al igual que la relación entre Fineo y Medusa y, posteriormente con Atlante, dichos cambios en el esquema mítico original obedecen a la necesidad de incluir en la trama de la comedia determinados elementos de suspense de cara al público, habida cuenta de que este suspense no se puede basar en el desenlace de la obra, ya conocida de sobra por los espectadores.

Una vez muerta Medusa, utilizando el espejo y no la espada, Perseo le cercena la cabeza y los cabellos se le vuelven serpientes.

De la sangre que humedece
la tierra un caballo sale
con alas de mil colores (vv. 1760-1763).

El caballo, originariamente propiedad de Belerofontes, acompañará al héroe el resto de la obra.

El vuelo de Perseo en Pegaso es, a juicio de Ruiz de Elvira²⁴³ un error renacentista. Ora se lo invente Lope, que no es probable, ora lo recoja de algún autor reciente, lo que está claro es que a nuestro autor le viene de muy bien, dramáticamente, incluir a Pegaso como medio improvisado de locomoción para Perseo y su criado, ya que aporta el elemento espectacular más importante del segundo acto, al eliminarse a Medusa como personaje monstruoso.

La aparición de Virgilio también es original así como los panegíricos a la casa de Austria y a los Sandoval, que, una vez concluido el *excursus* alegórico, revelan la intencionalidad nada literaria que Lope viene revelando desde el principio de la obra.

243. *Op. cit.*, p. 159.

En la siguiente escena, antes de la llegada de Perseo, observamos cómo Fineo vuelve a hacer una aparición original, entrevistándose con Atlante quien, convertido en un «famoso astrólogo», informa a aquél que sus amores con Andrómeda no tienen futuro ya que ésta está destinada a casarse con Perseo. La conversión de Atlante en astrólogo aporta la causa apropiada para la visita de Fineo y contribuye, una vez más, a reforzar convenientemente la estructura dramática, en este caso, a través del fortalecimiento de un personaje que, en la tradición original, tiene un papel bastante diferente, Fineo.

Una nueva modificación lopesca del mito es el robo del ramo de oro que con tanto celo pretendía custodiar Atlante (en la tradición original Perseo sólo pide alojamiento a Atlante, sin tener intención de robarle). Ciertamente, después de reforzar el carácter moral del personaje principal por medio de su enfrentamiento con los caballeros, el gigante y, finalmente, Medusa, confunde un poco que el héroe caiga en la tentación de robar a Atlante, tras petrificarlo mostrándole la cabeza de Medusa²⁴⁴, aunque Celio lo justifique de este modo:

Del oro tienes principio,
no es mucho que te aficione (vv. 1940-1941).

y el propio Perseo de éste:

¡Ay, Celio, que voy perdido
por Andrómeda! (vv. 1042-1943).

244. El oráculo que avisaba a Atlas de que un hijo de Zeus le robaría sus manzanas de oro se refería a Hércules, biznieto de Perseo, y no a éste. Su petrificación hace este episodio incompatible, por tanto, con el undécimo trabajo de Hércules, en el cual Atlas aparece de nuevo no petrificado.

Con el tercer acto comienza también la última de las secuencias del mito. El retrato de Andrómeda es invención de Lope; hacer que el encuentro con Andrómeda no sea casual, sino una búsqueda consciente que refuerza al personaje del héroe. Lo anterior da más coherencia a la trama, hilando un poco una historia que cuenta (por otro lado y desde las mismas fuentes) con una falta notable de trabazón. Asimismo el retrato de Andrómeda es el que hace al Perseo lopesco encaminarse en su búsqueda, mientras que en las versiones anteriores Andrómeda es encontrada por mera casualidad.

La primera parte de esta tercera secuencia del esquema mítico se mantiene casi intacta por Lope, salvo la presentación de Latona, madre de Apolo, como divinidad ofendida por la madre de Andrómeda, lo cual causa la exposición de ésta al monstruo marino. Teniendo en cuenta que Lope no pudo encontrarse esta variante en ninguna de sus fuentes, es bastante probable que nuestro autor esté haciendo un interesante ejercicio de actualización no, en este caso cronológica o sociológica, sino actualización mítica o, quizás dicho de otra forma, un ejercicio de *re-mitificación*. En el primer acto nos encontramos con el oráculo de Apolo, en el segundo Lope introduce a su hermana, Diana, y ahora en el tercero aparece la madre de ambos. Este paralelismo no tenía, ciertamente, correspondencia real con las fuentes, pero sí que es verosímil construirlo por la relevancia que tienen estas tres divinidades, por su relación *familiar* y por el conocimiento que el público debía tener de ellas, como personalidades bastante relevantes dentro del panteón helénico. Es una forma bastante clara de cómo el Fénix se inserta de lleno en la tradición mítica, participa de ella de forma activa y se convierte en un transmisor, no en mero imitador o receptor.

Hay dos modificaciones sustanciales en esta parte del mito, y ambas tienen que ver con el personaje de Fineo. Es, sin duda, el personaje más modificado en manos del autor áureo. Lope refuerza

la comedia, en sus dos últimos actos, principalmente a través de éste. La primera modificación a la que me he referido es la locura de Fineo, locura bastante consciente, a mi juicio:

¡Ay de mi! Todo lo entiendo,
todo lo entiendo y lo lloro,
todo lo lloro y lo siento,
todo lo siento y en todo
no siento humano remedio;
que ya la quieren llevar
y que no es posible menos.
¡Ay, cielos, si otros amantes
pierden el seso de celos,
por ausencias, por desdenes
o por ingratos desprecios,
por ver morir en el mar
un ángel, y que del pecho
de un monstruo sustento sea,
razón es que pierda el seso (vv. 2230-2244).

La primera manifestación de su locura es desear la muerte, junto con su amada Andrómeda, más tarde confundirá a la pastora Jacinta con aquélla y pretenderá casarse con ella inmediatamente. Entretanto Perseo y Celio han llegado a Tiro, transportados por Pegaso, siguiendo una tradición bastante difundida en la Edad Media, pero sin conexión real con las fuentes originales del mito. Como he dicho arriba, Perseo no es en ningún momento dueño, ni tan siquiera usuario, del caballo Pegaso y será Belerofontes quien protagonice sus aventuras junto al *hijo* de Medusa. Una vez informados por Riselo del destino que le espera a Andrómeda, Perseo se dispone a enfrentarse al monstruo, siempre con la ayuda del caballo alado.

El encuentro con su amigo Ismenio hace a Fineo recobrar, sólo momentáneamente, la cordura, pero al imaginar muerta ya a Andrómeda ataca sin contemplaciones a su amigo para luego encaminarse resuelto a defender a su amada del monstruo. Para ello pretende servirse de una curiosa artimaña:

No te congojes, Rey, ni desesperes;
librar mi amor a Andrómeda procura.
Yo traigo con agujas y alfileres
hecha una pasta, cuya fuerza dura
le quitará la vida al monstruo horrendo (vv. 2769-2773).

El resto del relato se adecua, aproximadamente, a la tradición. Perseo encuentra a Andrómeda atada a la roca y la libera del monstruo matando a éste con la ayuda de su lanza. Salvo la intervención de Pegaso -recordemos que originariamente Perseo lucha desde el aire, pero ayudado de sus sandalias aladas- no hay modificaciones sustanciales hasta que Andrómeda no es liberada y los enamorados se disponen a desposarse. En este momento vuelven a ser las necesidades escénicas las que fuerzan la modificación, la última, del mito. Continuando con la profunda transformación de Fineo, de la que he venido hablando desde el análisis del acto II, este personaje no es convertido en piedra, como en todas las versiones anteriores. A petición propia («que a Andrómeda me han de dar, / o me han de volver el seso», vv. 2849-2850), Perseo devuelve la cordura a Fineo con el escudo, que parece tener la virtud de poder ser utilizado a voluntad del que lo porte:

Pues mírale en este espejo,
que tiene tales virtudes
que vuelve en piedra a quien quiero,
y a quien deseo hacer bien
le de claro entendimiento (vv. 2852-2856).

Es la última modificación lopesca del mito, necesaria para, por un lado, no extender y complicar demasiado la obra con el enfrentamiento ulterior entre Perseo y Fineo y por otro lado para dotar la misma con el necesario final feliz, las bodas, tan insustituibles en la comedia lopesca:

En tan próspero suceso,
la bella Andrómeda acabe
y fábula de Perseo (vv. 2876-2878).

6.3.- Otros aspectos

Viene siendo habitual, en las comedias estudiadas, que Lope de Vega incorpore multitud de referencias mitológicas marginales, no conectadas directamente con la fábula objeto de la representación pero que contribuyen a crear la ambientación mitológica adecuada para el drama. También lo hace en este caso con *La fábula de Perseo*, aunque extrañamente, sobre todo tratándose de una obra palaciega, donde abundan de modo especial, dichas referencias están incluidas en menor número que en otros dramas mitológicos.

En dos ocasiones se alude a aventuras de Júpiter que no tienen que ver con su seducción de Dánae y en ambas es el propio padre de los dioses el encargado de recordarlas:

Aquellos arrogantes,
que haciendo torres de soberbios montes,
los robustos gigantes,
los Encélados bravos y Tifones,

en Sicilia oprimidos,
debajo de las aguas dan bramidos (vv. 187-192)²⁴⁵.

La segunda referencia hace alusión a otra de las aventuras amorosas de Júpiter:

Cuando amaba Alcumena,
a ti te di forma del esclavo
de Anfitrión (vv. 205-207)²⁴⁶.

Precisamente al hijo de esta unión de Júpiter, Hércules, se refiere el comentario de Celio, en el que el criado arenga a su amo antes de que éste se enfrente a los peligros que esconde el castillo de Medusa:

Los nobles que son discretos,
mientras más alto el lugar,
más fácil muestran el pecho.
Al resplandor desta espada
y al filo de sus aceros

245. Se alude a la famosa Gigantomaquia o lucha con los gigantes, por medio de la cual Júpiter, asistido por el resto de los Olímpicos, afirmó su hegemonía divina. Encélado era, en efecto, uno de estos gigantes –el único que fue de hecho sepultado bajo el Etna, en Sicilia–, pero no así Tifonte. Éste era un ser monstruoso al que Júpiter en solitario tuvo que enfrentarse después de la Gigantomaquia. No es la única vez ésta que Lope confunde a Tifonte con un gigante y lo incluye en la Gigantomaquia. Volverá a hacerlo en *El amor enamorado*, vid. capítulo 8.

246. Júpiter tomó la apariencia de Anfitrión para seducir a su esposa Alcmena. El verdadero marido llegó justo después de marcharse el dios y también se unió a su esposa. De esta doble unión nacieron dos gemelos, Hércules e Ificles, uno de ascendencia divina y el otro completamente mortal.

temblarán, como de Alcides,
los jueces del infierno (vv. 1458-1464)²⁴⁷.

Otra célebre figura mitológica, Faetón, sirve al propio Perseo para ejemplificar su propia discreción en el agradecimiento a Atenea por las armas mágicas recibidas:

No seré como Faetonte,
ni le pediré soberbio
el carro del sol prestado
para discurrir los cielos;
ni los ejércitos claros
de las luces de sus techos,
erráticas de temor,
huirán de mi atrevimiento (vv. 1441-1448)²⁴⁸.

Si Alcides representa la valentía y Faetón la temeridad, Circe es una de las hechiceras por excelencia en el universo de la mitología griega. Así se entiende que, ante el ofrecimiento de Medusa a Perseo, de tomarla por esposa y disfrutar de su reino, el héroe no se fíe de sus malas artes y le pregunte:

247. Con bastante frecuencia se utiliza una figura mitológica para ejemplificar una cualidad de un determinado personaje, en este caso la valentía de Perseo, a través de Alcides, sobrenombre de Hércules. La referencia parece aludir, asimismo, a una de las hazañas más importante no sólo de Hércules, sino de todos los grandes héroes griegos: el descenso a los infiernos.

248. Faetón representa, en la mitología grecolatina, la osadía desmesurada. Este hijo de Apolo pidió a su padre poder conducir el carro del sol. Apolo, obligado por el juramento previo de concederle aquello que pidiese, no pudo negarse a la solicitud de su hijo y, a pesar de rogarle que eligiese otro regalo, tuvo finalmente que acceder, lo que supuso la muerte del joven.

¿A mí me dices amores
tú, más que Circe cruel? (vv. 1589-1590);

y más adelante se identifique a sí mismo con Ulises, al hacer oídos sordos a los repetidos ofrecimientos de la propia Medusa:

Monstro de la tierra hermoso
y de los cielos portentoso:
yo, como Ulises, debiera,
atapados los oídos,
pasar los golpes temidos
de Scila y Caribdis fiera (vv. 1642-1649)²⁴⁹.

No puede faltar en toda comedia mitológica que se precie la alusión a Cupido, el dios del amor. La narración que hace Laura de la genealogía y naturaleza de esta divinidad es, en realidad, una exposición de la propia naturaleza del sentimiento amoroso, expresado a través de una figura mitológica:

Una vez contar oí,
Andrómeda, que parió

249. Lope parece, sin embargo, equivocarse de nuevo la referencia mitológica, mezclando dos sucesos del mito de Ulises y de su retorno a Ítaca tras la guerra de Troya: el paso del estrecho de Escila y Caribdis, y el paso por los territorios de las Sirenas. Aunque Lope alude a Escila y Caribdis la referencia parece más bien apuntar al segundo de los sucesos. Cuando la expedición de Ulises tuvo que pasar junto a las Sirenas, advertido el héroe de que su canto era tan bello que arrastraba inexorablemente a todo aquel que lo escuchase, para luego devorar a los desgraciados navegantes, hizo que todos los miembros de su tripulación se tapasen con cera los oídos para no oír a las Sirenas. Sólo él quiso oír y se hizo atar fuertemente al mástil del barco, al tiempo que advirtió a sus compañeros de que no debían liberarlo por muy vehementemente que lo pidiese. De este modo pudo Ulises deleitarse con el bello canto de estos monstruos marinos sin perecer.

Venus, y que se crió
Cupido hasta cierta edad,
y, aunque con rara beldad,
nunca desta edad pasó.
Viendo, pues, que no crecía,
Venus consultó una diosa
que en dudas de cualquier cosa
cierto oráculo tenía.
Díjole que no sería
mayor hasta que pariese
otro niño que tuviese
la misma edad que Cupido,
que ésta la causa había sido
de que el Amor no creciese.
Finalmente, Venus bella
a otro niño que parió
Correspondencia llamó,
y creció el Amor con ella.
Si se puede amar sin ella,
yo no lo sé de rigor;
habrá amor, mas no mayor
que un agradarse en presencia,
porque sin Correspondencia
no llega a ser hombre Amor (vv. 1985-2010)²⁵⁰.

Las referencias mitológicas de *La fábula de Perseo* se completan con las alusiones al mito de Teseo y el laberinto del Minotauro y al de las famosas bodas de Hipodamía:

250. Se aportan más datos sobre la figura de Cupido y su hermano Anteros (Correspondencia) en los capítulos dedicados a *Adonis* y *Venus* y *El amor enamorado*, segundo y octavo respectivamente, donde Cupido participa activamente como personaje.

FINEO

Tu verás com Andrómeda restauro
 a nueva vida en término sucinto,
 y cómo el otro fiero Minotauro
 deshago el intrincado laberinto;
 mas si merezco de la empresa el lauro,
 pues en nobleza no le soy distinto,
 no me la has de quitar, porque esa infamia
 renovará las bodas de Hipodamia (vv. 2775-2782)²⁵¹.

Como era de esperar en un espectáculo palaciego como *La fábula de Perseo*, los elementos espectaculares son uno de los recursos más explotados en la trama dramática. Básicamente hay tres grandes

251. Del mito de Teseo y el Minotauro puede encontrarse información en el capítulo dedicado a *El laberinto de Creta*. Por lo que respecta a Hipodamía hay que decir que, en la mitología griega, hay dos heroínas de este nombre, ambas conocidas por sus respectivas bodas. La primera era la bellísima hija del rey Enómao, el cual no quería casarla, a pesar de tener ésta numerosos pretendientes, porque un oráculo le había predicho que sería muerto a manos de su yerno. Para evitar su casamiento había establecido que los pretendientes debían competir con él en una carrera de carros. Al hecho de que los caballos de Enómao eran famosos por su velocidad se unía la dificultad de que el pretendiente debía llevar en su carro el peso adicional de la muchacha. Si el pretendiente resultaba vencido Enómao le cortaba la cabeza y la exponía en la puerta de su casa, para ahuyentar al resto de aspirantes. Cuando Hipodamía conoció a Pélope se enamoró inmediatamente de él e hizo que el auriga de su padre sustituyese las clavijas del carro de Enómao por otras de cera, con lo que nada más iniciarse la carrera éste sufrió un accidente mortal. En honor de Hipodamía se instituyeron en Olimpia unas fiestas anuales en honor de Hera, diosa protectora del matrimonio. La segunda de las Hipodamías famosas, y aquella a la que probablemente se refiere la cita de Lope, es la que se casó con Pirítoo. Durante las bodas de ambos se produjo la famosa batalla entre los lapitas y los centauros. *Vid. capítulo 3: El laberinto de Creta, nota 144.*

momentos espectaculares dentro de la obra, que suponen el momento estelar de cada uno de los tres actos del espectáculo. En el primero de los actos, además de la nube de oro que cubre a Dánae, que no debió de requerir un esfuerzo escenográfico importante, el elemento más relevante sería, sin duda, la aparición en escena de la nave que transportaba a Dánae y a su hijo Perseo, a su llegada a la isla de Acaya:

Dé vuelta una nave, y en la proa venga DÁNAE con el niño en los brazos, y los pastores asiendo las jarcias (v. 829+).

Tal maquinaria escenográfica a buen seguro que debió requerir la intervención de notables ingenieros escénicos. Dramáticamente, sin embargo, no tendría más interés que el meramente espectacular, ya que su aparición no incide directamente en la trama.

En el segundo acto aumenta el número de apariciones y de elementos espectaculares. En primer lugar tenemos los descendimientos de Palas y Mercurio cuando estos dioses entregan a Perseo las armas con las que tendrá que enfrentarse a Medusa:

Baja, con dos tornos, MERCURIO con una espada, y PALAS con un escudo, y en medio dél un espejo (v. 1410+).

Súbanse por invención los dioses (v. 1452+).

De gran espectacularidad debía ser asimismo la representación del castillo de Medusa:

Echan una puente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte, a la puerta del

castillo, y saldrán por ella cuatro caballeros armados (v. 1479+),

así como el gigante con el que tiene que batallar Perseo tras vencer a los cuatro caballeros:

Entrados aquellos, tocándose las cajas, salga un GIGANTE entre dos SALVAJES vestidos de yedra (v. 1532+).

Aun así los elementos especiales más espectaculares de este segundo acto corresponderían al nacimiento del caballo alado Pegaso y la aparición de la fuente del Parnaso:

Este caballo Pegaso saldrá por debajo del teatro con sus alas y irá subiendo por un monte hasta ponerse en lo alto, de donde saldrá aquella fuente, alrededor de la cual estarán los MÚSICOS con varios instrumentos y los POETAS ceñidos de laurel (v. 1780+).

La conversión de Atlante en monte, por el contrario, no debió requerir más tramoya que un lienzo pintado, pero con todo contribuiría magníficamente a un montaje que, cada vez más, se va asentando sobre las bases de lo visual, lo espectacular.

El colofón de este espectáculo magnífico lo podría el fabuloso vuelo de Perseo sobre Pegaso (inexistente en las fuentes y utilizado, por tanto, sólo como elemento escenográfico) y su enfrentamiento con el monstruo marino:

PERSEO aparezca en el Pegaso, con lanza y escudo y el caballo. Adviértase que esté con la invención que llaman

el pozo, que es la viga con el peso dentro del vestuario (v. 2798+).

Por un pedazo de mar que se finja, salga una ballena con la boca abierta, por donde venga echando fuego, y tocándose dentro cajas y trompetas, baje PERSEO en el caballo y con la lanza le dé por la boca, y afirmando en tierra, salte del caballo al suelo y suba por el monte, desatando a ANDRÓMEDA (v. 2830+).

Todas estas referencias contribuyen a definir una obra marcada por su claro carácter palaciego. El dramaturgo no escatima ningún recurso escénico. A diferencia de las obras mitológicas de corral, todos los sucesos fantásticos de la fábula están representados con la máxima fidelidad –y espectacularidad– posible. Ningún elemento se deja a la imaginación de un público que, por encima de la misma trama dramática, asisten precisamente a una puesta en escena donde lo que espera ver es un despliegue magnífico de todos los medios técnicos existentes en la época. No se puede entender *La fábula del Perseo* sin tener en cuenta el género al que pertenece y los condicionantes escénicos que éste implica. Nos quedaríamos, pues, en un análisis superficial si nos limitáramos a evaluar la mayor o menor consistencia de la acción dramática, como hace Menéndez y Pelayo en su estudio de la obra²⁵² ya que, en este caso, ésta está total y conscientemente supeditada al disfrute visual.

252. *Op. cit.*, p. 233.

7.- ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

DÁNAE

No construye Lope su comedia a partir del mito de Dánae, sino a partir del de su hijo, Perseo; en consecuencia, y a pesar de la necesaria aparición de esta mujer para dar soporte al origen divino del héroe, la ninfa no aporta ningún aspecto interesante para el análisis del relato mitológico lopesco. Sí es interesante resaltar, aunque no atañe directamente al personaje como tal, el comentario que hace McGaha en su edición, acerca de que la *Dánae* de Tiziano pudiera haber sido una de las fuentes para la construcción del episodio de la lluvia de oro. Tiziano podría haber inspirado, con la nube dorada, que aparece en su cuadro, la escena lopesca, ya que en ninguna fuente anterior se habla explícitamente de una nube²⁵³. Su presencia en la comedia se limita a una escena y es un personaje sin apenas profundidad psicológica.

LISARDO

Mayor interés presenta, para el análisis, este Lisardo, personaje inventado, ingenuo y torpe, al cual le falta la sagacidad para interpretar el oráculo de Apolo. Es un personaje puente entre dos ficciones, la más superficial, que apunta al oro como medio físico para filtrarse en la torre y una más profunda e interesante, que él intuye, que alude a la idea del poder del oro como corruptor de voluntades.

253. Ver McGaha, *op. cit.*, p. 15.

Lisardo (amante de Dánae) y Armindo son personajes completamente nuevos, inventados por Lope, y necesarios para construir la trama que nuestro autor pretende. Lisardo es el personaje en el que se encarna perfectamente la exégesis racionalista según la cual la conversión de Júpiter en lluvia de oro no significaría otra cosa que el poder del oro para vencer voluntades. En este caso el personaje pretende sobornar a los soldados con dinero o bien entregárselo directamente a Dánae (según las dos sub-interpretaciones de esta exégesis). Estamos ante un rasgo de la *conversión* del mito al género dramático. En manos de Lope, la forma de recoger una determinada exégesis, una determinada explicación, pasa por crear un personaje que encarne dicha interpretación. En este cometido le ayuda otro personaje inventado, Elisa, compañera de Dánae en la torre, la cual incide sobre el valor del oro con los versos:

No fue aquel siglo primero
rico de mayor tesoro.
Ésta sí que es edad de oro;
tocar quiero lo cogido,
porque, si es oro fingido,
volveráse de oro en lloro (vv. 353-358).

ACRISIO

En la obra lopesca Acrisio guarda su honor al encerrar a su hija en la torre. Es un elemento completamente nuevo con relación al mito. Las razones del Acrisio *clásico* son muy otras, las de salvaguardar la propia integridad. Estamos ante la inserción del propio sustrato social en el que se recupera la obra dentro de un material originado en un contexto completamente diferente:

Dánae, mi hija, que pudiera darme
cuidado, como a padre temeroso

de ver en tal edad tal hermosura,
cerrada queda en esa torre oscura,
adonde yo serví de barbacana.
Mis justos celos por alcaide quedan;
seguro estoy que apenas verla puedan
del sol los rayos, ni tocar los marcos
de sus balcones, que tan fuertes arcos
cierran con tan antigua arquitectura (vv. 367-376).

Aparte de la seguridad con que el rey cree inexpugnable la fortaleza en que ha encerrado a su hija -seguridad que debía parecer al espectador del XVII tan ingenua como al lector de hoy día- ¿dónde está expresada aquí la verdadera razón por la que Dánae está encerrada? A pesar de que explícitamente ya se haya expresado esta razón, aquí sólo aparece el cuidado de un padre por preservar la castidad de su doncella hija, una intención, por lo demás, frecuentísima en la comedia áurea.

PERSEO

Al igual que ocurre con toda la tradición original del mito, Perseo en manos de Lope es un personaje poco caracterizado.

A pesar de figurar en la nómina de los héroes más famosos de la mitología grecolatina a Perseo le falta esa característica definitiva que cada uno de ellos posee y que le define específicamente: el ingenio de Odiseo, la maestría artística o la fidelidad amorosa de Orfeo, la fuerza física de Hércules, la destreza militar de Aquiles, la piedad religiosa de Eneas, por citar sólo algunos, contrastan con el vacío de este personaje cuyo nombre parlante sea, quizás, su única carta de presentación: la raíz de su nombre puede ser *perth-*, destruir. En efecto, son destrucciones sus únicas hazañas, la de Medusa, la de Atlas y la del monstruo marino que amenaza a Andrómeda. Lo importante en él son las acciones más que las características

psicológicas. Algunos autores han relacionado este tipo de héroes con el folklore y los cuentos populares, en los que al héroe sólo se le conoce por:

- su nombre
- sus hazañas
- los medios utilizados para realizar dichas hazañas, generalmente mágicos
- la lejanía (África en este caso).

Perseo estaría cercano, si se me permite la comparación, a personajes del tipo de Juan Sin Miedo, Pulgarcito o Blancanieves, de los que todo el mundo conoce las aventuras, pero nadie se atrevería a trazar un perfil psicológico. De hecho, nuestro héroe vence al monstruo y se casa con la princesa, un argumento muy repetido en el cuento popular.

En manos de Lope el personaje no cambia sustancialmente, haciéndose si cabe, más indeciso aún. Matar a Medusa es el fin de su «carrera» heroica, pero aparte de esto, poco más nos ayuda a definir al personaje. Los exiguos datos que nos ofrece Lope son, además, contradictorios. Se supone que es valiente y arrojado, como cualquier héroe que se precie, pero le falta la inteligencia y la astucia necesarios también para este tipo de personaje. Es Celio, su criado, el que le tiene que advertir de las verdaderas razones de su padrastro, Polidetes, para empujarlo a enfrentarse con Medusa. Por medio de él también pretende Lope construir la alegoría continuada que constituye el segundo acto. Su virtud ha de enfrentarse a la Lisonja, Envidia, Celos, Ingratitud, Porfía y al supremo vicio que constituye la mujer, encarnada en Medusa, pero luego no duda ni por un instante en robar impunemente el tesoro de Atlante, tras convertirlo en monte de piedra. Encuentro también ciertas muestras de ingenuidad, cuando el héroe se dispone a enfrentarse a Medusa a petición de su padre,

cuando ya sabe que, de hecho, no lo es y que lo envía sólo para librarse de él.

Perseo es el héroe idealista que contrasta con Celio, criado cobarde, gracioso pero, en algunos casos, más discreto y juicioso que su propio amo.

Ni siquiera le dota Lope de todas las características heroicas que serían de esperar. No lucha efectivamente con los caballeros, ni con el gigante, ni con Medusa, ni con Atlante. En todos estos casos se sirve de sus utensilios mágicos para eludir la lucha directa. Sólo lucha con el monstruo y, aun en este caso, con la ayuda inestimable del caballo alado.

Intencionadamente o no, Lope recoge en Perseo ese carácter difuso, difuminado, sin profundidad psicológica que estaba ya en la transmisión anterior.

MEDUSA

Gran parte del análisis de este personaje está apuntado ya en el epígrafe anterior. Como recapitulación me parece importante decir que es éste uno de los personajes más modificados, no el que más, en manos de Lope. Éste nos la presenta, en una exégesis racionalista-evemerista, como una bellísima reina, en lugar del ser monstruoso que nos presenta la tradición. Encarna todas las funciones de la mujer tentadora, ejemplo de todos los vicios y su función principal es la de permitir la alegorización de la trama, con unos fines, según lo apuntado, que se alejan un tanto de lo puramente dramático.

Como personaje mitológico, sus cabellos se vuelven serpientes después de su muerte y no antes. Ésta es una innovación completamente lopesca. Tras desviarse del *camino* habitual de la

fábula²⁵⁴, llega el momento en que el poeta tiene que volver a la narración original para poder seguir con la historia. Lo que lleve Perseo en su saco no puede ser la cabeza de una mujer hermosa, lo cual distraería la interpretación de su uso como *arma*, sino la cabeza de un monstruo.

Ella, junto a Acrisio y Fineo, introduce el muy importante tema de los celos, tema inexistente en la fábula original, pero de gran trascendencia en los siglos de oro.

La misma función ejercen los personajes de los caballeros y el gigante, ya citados anteriormente.

POLIDETES

Básicamente es un personaje mentiroso e hipócrita, pero también pusilánime, ya que es el miedo el que incita a Perseo a embarcarse en su peligrosa aventura. En este caso no es el hecho en sí lo que cambia en manos de Lope, sino las causas, muy comunes en la época.

Las palabras de Perseo -irónicas de cara al público aunque el propio personaje no lo sepa- en su partida refuerzan esta imagen del rey:²⁵⁵ «No te enterezcas, ni lo sientas tanto, / que no es feliz agüero en las partidas» (vv. 1220-1221).

Una de las cosas que más me han llamado la atención, con respecto a este personaje, ha sido el hecho de que Lope elimine el acoso que Dánae sufre por parte de este personaje en el mito original, presentándolos como marido y mujer. Si en la versión más heterodoxa las pretensiones sensuales de Polidectes forzaban, en

254. Quizá porque su amante por esas fechas –Jerónima de Burgos– era quien encarnaba el papel de Medusa.

255. Baste citar, por poner sólo un ejemplo, el paralelismo entre este Polidetes y el Basilio que encierra a su hijo Segismundo en *La vida es sueño*.

último extremo el viaje de Perseo y su enfrentamiento con Medusa, al eliminar éstas, Lope deja, a mi juicio, un tanto débiles las razones por las que el héroe debe enfrentarse al monstruo, que ahora no son más que el intento de satisfacer un supuestamente desinteresado deseo de su padrastro y la necesidad de probar la propia valía.

CELIO

Es probablemente la voz más racional, más pegada al suelo, de toda la comedia, incluido, por supuesto, el propio el héroe. Más pusilánime, evidentemente, pero en muchos casos, también más inteligente, o al menos, más avispada.

Da muestras de ser más discreto e inteligente que su amo. Cuando Perseo le pregunta qué piensa sobre la empresa de vencer a Medusa él contesta:

Que es digna de tu valor
y que es muy justo, señor,
que pruebes en él la espada;
pero no te ha dicho el rey
todo el peligro (vv. 1244-1248)

Este es otro personaje completamente nuevo e impuesto, nuevamente por los condicionamientos escénicos de la obra. Es el contrapunto cómico del galán, el criado que acompaña al héroe y refuerza la valentía de éste con sus gestos de pusilanimidad.

En su boca suelen estar los comentarios misóginos, que debían ser del agrado del público:

Si en piedra me vuelvo allí,
bien mi amor contigo medra;
mas no es muy malo ser piedra
para lo que pasa aquí,

que hay cosas que quien lo fuera
sólo las puede sufrir,
por no ver y por no oír
lo que a las piedras altera:
las hermanas de Medusa,
que tienen, dice la gente,
un ojo solo en la frente,
mas con luz grande y difusa.
Éste se puede quitar
y se presta entre las dos,
que es una cosa, ¡por Dios!,
que me ha dado que pensar.
Si fueran así, Perseo,
las mujeres; ¡santo Apolo!,
y entre dos, un ojo solo,
no hubiera tanto deseo.
En fin, éstas son así,
y tú vas a conquistallas (vv. 1259-1280).

Un ojo es fealdad, ¡por Dios!,
y sin provecho también:
una lengua fuera bien
que tuvieran entre dos;
pero vamos, que no hay yedra
sin muro (vv. 1283-1288).

Aparte del recurso humorístico, misógino, que puedan suponer sus intervenciones, y que no es objeto de este trabajo, merece la pena destacar el importante papel contextualizador, actualizador que realiza Celio como, en general, los personajes secundarios. A pesar de ser un intento consciente y constante el de Lope por acercar el relato mitológico a la época contemporánea, Perseo siempre estará,

por el conocimiento previo del mito, más lejano al espectador que Celio.

FINEO

Al igual que Celio, también en su parte *nueva*, ejerce un papel actualizador, voz de la sociedad del XVII:

¡Ay de mí, que me engaño
el mismo amor, que alabando
lo amado, el hombre que amó
se dejó llevar hablando
donde después le pesó!
¡Oh, dulcísima alabanza
de lo que se quiere bien!
Hablé en justa confianza
de su favor, mas también
justo castigo me alcanza.
Sólo puedo defender
mi ignorancia en avisar
que el hombre debe saber
que mujer no ha de alabar
delante de otra mujer (vv. 1356-131370).

Sin ser éste un personaje nuevo, tampoco responde al Fineo de la fábula original. Se podría decir, a tenor de lo expuesto, que Lope se queda sólo con el nombre del personaje, cambiando el resto. Lo hace más denso, más profundo psicológicamente, al tiempo que lo hace participar de un modo más activo en la trama. En la comedia lopesca lo vemos entrevistándose con Medusa, algo que evidentemente no ocurre en ninguna de las versiones anteriores y anticipando las disputas que habrá de tener posteriormente con el héroe de la

comedia por causa de Andrómeda y sirviendo, junto con Medusa, de soporte a uno de los temas fundamentales de la obra: los celos.

ATLAS

En realidad es sólo un personaje que podríamos denominar *de tránsito*. En manos de Lope se convierte en astrólogo, aunque, según lo visto, no es de Lope esta innovación. Aparte de su papel como víctima del héroe, sirve para reforzar a uno de los personajes principales de los dos últimos actos: Fineo.

ANDRÓMEDA

Otro personaje cuyo perfil interior debió importar bastante poco al Fénix. Responde al arquetipo de la mujer expuesta al monstruo, al castigo, y salvada por el héroe, relacionada con otras figuras míticas como Ifigenia y Polixena. El propio Pérez de Moya cita el caso de Ifigenia en el artículo dedicado a Andrómeda. A pesar de dar título (compartido) a la obra, su participación en la misma, al igual que en la fábula principal, es mínima y bastante ornamental. Es otro de los refuerzos de un héroe, Perseo, que, como hemos dicho, se configura más por su relación y oposición a otros personajes, que por la descripción que nos hace el autor del mismo. Andrómeda es, sencillamente, la figura necesaria, y necesariamente vacía, para que Perseo pueda ejercer de héroe y pueda tener el premio arquetípico del héroe mítico, el amor de la princesa.

Termina aquí el análisis de los personajes, a mi juicio, más relevantes de la comedia. He suprimido, obviamente, el análisis de los personajes de *relleno*, cuyas mínimas contribuciones aparecen ya analizadas en el epígrafe anterior. Entre ellos incluyo a todos los personajes divinos: Júpiter, Mercurio, el Tiempo, Palas, Diana, cuya única función es la de mantener el esquema básico del mito con sus

intervenciones tal vez espectaculares, aunque sin aportar novedades sensibles a la trama dramática.

8.- CONCLUSIONES

Henry M. Martin²⁵⁶ presenta a Ovidio, y sus *Metamofosis*, como fuente principal de la comedia lopesca, así como de la comedia calderoniana *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* y del auto del mismo autor *Andrómeda y Perseo*. Señala la coincidencia de ambos autores al recoger el argumento básico de la fábula del autor latino y también a la hora de hacer pequeños añadidos, adiciones, al esquema original. Para estas adiciones, Martin cita «the four classical hadbooks known to have been consulted by writers of the period»²⁵⁷: Natale Conti, Bocaccio, Lilius Gregorius Gyraldus y Joan Ravisio Textor. Elimina la *Officina* de Rabisio Textor inmediatamente, argumentando que las entradas correspondientes a Perseo, Medusa, Pegaso y Andrómeda coinciden exactamente con el texto ovidiano. En realidad esto sólo prueba que el autor se basó exclusivamente en el texto de las *Metamorfosis* pero no que Lope hiciese lo mismo. Dice asimismo que Gyraldus no recoge información sobre estos personajes y da como cierta la consulta de Conti y Bocaccio por parte de los autores áureos.

Como se ha venido argumentando a lo largo del capítulo la versión lopesca no se sostendría exclusivamente atendiendo a éstas fuentes; por el contrario, una fuente posterior, Pérez de Moya y su *Philosophía secreta*, pudo ser perfectamente fuente sustitutiva de las que cita Martin en su artículo, pero sobre todo Lope recurrió al texto

256. «The perseus myth in Lope de Vega an Calderon with some reference to their sources», *Publications of the Modern Language Associations of America*, XLVI, 1931, pp. 450-460.

257. *Ibidem*, p. 450.

castellano de las *Metamorfosis*, la versión, que no traducción de Jorge de Bustamante. Es más que improbable la consulta directa de Lope de las *Metamorfosis* ovidianas, y sí segura la del autor santanderino.

Aparte de esta primera cuestión, es importante reseñar cuáles son las funciones principales que el mito realiza en manos del autor áureo. La principal de éstas es la *actualización* sociológica del mismo. Como ya se ha referido en varias ocasiones, Lope hace un esfuerzo consciente por situar cronológica y socialmente el mito en las coordenadas que a él, y a los receptores de su obra, le ha tocado vivir. Para ello se ve obligado a hacer las oportunas modificaciones en la trama mítica para que ésta resulte suficientemente cercana al espectador, pero también para dotar a la misma de la suficiente intriga, suspense, necesarios para mantener el interés por una fábula que debía ser bastante conocida por los espectadores.

Con respecto a estas modificaciones Martin, en el artículo varias veces citado, afirma:

Lope in particular is lax, showing inability to coordinate successfully the various traditions. Confusion results. He incorporates the report that with her glance she turns everything in stone [...], emphasizes the fear of Celio that this may happen to him [...], and immediately after assumes that the petrifying power was optional with her. In this manner he sacrifices the dramatic effectiveness inherent in automatic action. Accordingly Phineus speaks with her face to face with no thought of material protection, but trusting in her favour [...], and later Perseus does the same²⁵⁸.

No se puede más que negar que sea la ineficacia de Lope para coordinar las diferentes tradiciones la que lleva a esa confusión de la que habla Martín. Se trataría más bien, como se ha afirmado en

258. Art. cit., p. 458.

algunas ocasiones, de un intento expreso de Lope por participar activamente en la corriente de transmisión mítica, lo que le hace no tener ningún tipo de pudor a la hora de añadir, suprimir, modificar, ampliar o reducir cualquier parte de la trama en función de sus necesidades dramáticas, principalmente, pero también personales, como novedad principal en esta comedia: las de conseguir un determinado ascenso social.

Un poco más adelante, en el mismo artículo citado, leemos las siguientes palabras de Martín:

Lope's and Calderon's plays on the classical myths were designed as spectacles, and will not bear searching analysis. Compelled in the Perseus legend to unify two distinct incidents, they did so with greater ingenuity than success. They boldly introduced their own fancies into the myth. They read the brief entries in the encyclopedias, and culled from them certain ideas. In this way they established connection with ancient authors whose works they did not directly control. At times they seem puzzled by the resources at their command, and falter. Where no serious purpose reigns, little can enter to challenge reflection. Hence the lyric note is triumphant²⁵⁹.

Refiriéndonos únicamente al análisis del mito lopesco, se deben poner de nuevo en tela de juicio las palabras de este autor. Aun admitiendo la importancia que lo espectacular tenía, no sólo en estas comedias mitológicas, sino en todo el fenómeno teatral, creo por otra parte que el análisis de las modificaciones apuntadas a lo largo de todo el capítulo nos debe conducir a pensar que Lope era muy consciente a la hora de trabajar con este material mítico y que ese proceso de actualización social a la que me he referido antes, debía

259. Art. cit., p. 460.

forzar a un análisis por parte del autor, bastante más profundo del que le supone Martín. Como ejemplo baste citar cómo al interrumpir el relato con la boda de Perseo y Andrómeda, Lope interrumpe también algunas de las líneas de acción. El oráculo que, al inicio de la obra, advierte a Acrisio sobre su muerte a manos de su nieto, no se podrá verescenificado, de modo que es eliminado. ¿Incongruencia fortuita? Más bien una supresión consciente con la que Lope pretendía delimitar exhaustivamente los límites del mito con los que se disponía a trabajar y los que le sirven para trazar su comedia.

Lope se enfrenta a un relato episódico, fragmentario, pero muy conocido por el público en general. Con este material se dispone a construir una trama dramática. Las carencias del material previo le obligan a dotar de una cierta unidad de acción al relato, introducir unas mínimas tramas secundarias que encuadren la comedia dentro de la heterodoxia del género, incluir, eliminar o modificar personajes. Tanta libertad de planteamientos requería, forzosamente, un análisis pomenorizado del material mítico con el que trabajaba. Si a esto unimos la probada consulta de, al menos, dos fuentes para construir su comedia, podemos concluir que esta construcción puede ser calificada de cualquier cosa menos de superficial. Precisamente del análisis de sus fuentes, especialmente en este caso de Juan Pérez de Moya, Lope recogió, como no podía ser de otra manera, la carga moralizante, y en menor medida, la alegoría que representa una obra como la *Philosophía secreta*, a pesar de lo cual Lope hace una exposición bastante humanizada del mito y no llega a la carga alegórica y moral que imprimirá Calderón a sus autos sacramentales de tema mitológico.

Si tuviéramos que definir las funciones básicas de la exégesis lopesca del mito éstas serían, sin duda, la *actualización* y la *humanización*.