

TESIS DOCTORAL

2015

**«MATERIA MITOLÓGICA EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS:
A PROPÓSITO DE PERSEO»**

**presentada por
ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ
Licenciada en Filología Hispánica**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA
(FACULTAD DE FILOLOGÍA)**

TESIS DIRIGIDA POR EL DR. D. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

TESIS DOCTORAL

2015

**«MATERIA MITOLÓGICA EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS:
A PROPÓSITO DE PERSEO»**

**presentada por
ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ
Licenciada en filología hispánica**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA
(FACULTAD DE FILOLOGÍA)**

TESIS DIRIGIDA POR EL DR. D. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL:

«MATERIA MITOLÓGICA EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS: A PROPÓSITO DE PERSEO»

AUTORA: ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ

TITULACIÓN PREVIA AL DOCTORADO:

LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

CENTRO ACADÉMICO:

UNIVERSIDAD ESPAÑOLA DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

DEPARTAMENTO: LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD: FILOLOGÍA

DIRECTOR DE LA TESIS: Dr. D. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

AGRADECIMIENTOS

A D. José Domínguez Caparrós, por su consejo y asesoramiento.

A mi queridísimo E. S. P, por todo lo que ha hecho por mí, y en especial por su asistencia en la realización de esta tesis.

A Rosario Hidalgo, a Ángel Laso y a todos los demás profesionales que me han facilitado la localización de tantos materiales bibliográficos; y, muy especialmente, a Carmen Martínez, que además es amiga.

A Teodosio Fernández y su equipo, por hacer posible, justo a tiempo, el cumplimiento de determinados requisitos para la presentación de esta tesis doctoral; y por sus sugerencias para la mejora de algunos apartados.

A Ramón, por su ayuda en la parte técnica.

A Daniel, por todo, pero, sobre todo, por creer en mí y en esta tesis.

Dedico este trabajo a mi padre, *in memoriam*

ÍNDICE

Epígrafes	Páginas
LISTA DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS	11
INTRODUCCIÓN	13
I. MITO E INTERPRETACIÓN: LA HISTORIA DE PERSEO	19
1. La transmisión de los mitos clásicos: de la Antigüedad a los Siglos de Oro	21
2. La historia de Perseo y Andrómeda	28
3. Orígenes y fuentes	31
4. La versión ovidiana	37
5. La popularización del mito	43
5. 1. Elementos propios del cuento popular	43
5. 2. La iconografía: de la leyenda de San Jorge al <i>Orlando furioso</i>	49
6. Interpretaciones	55
6. 1. Los «cuatro sentidos»: de la racionalización a la alegoría	55
6. 2. Otras interpretaciones	65
II. PERSEO EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS	71
1. Introducción	73
2. <i>Perseos</i> castellanos medievales	75
2. 1. Alfonso X	75
2. 2. Autores de la época de Juan II: la labor del Marqués de Santillana	83
2. 2. 1. Una traducción de Boccaccio	85
2. 2. 2. El Tostado	87
2. 2. 3. Un Ovidio moralizado	106
3. De la Edad Media al Renacimiento	112
3. 1. Perseo en las traducciones castellanas del XVI	112
3. 1. 1. Versiones de las <i>Metamorfosis</i>	112

3. 1. 1. 1. Introducción	112
3. 1. 1. 2. Jorge de Bustamante	114
3. 1. 1. 3. Antonio Pérez Sigler	123
3. 1. 1. 4. Felipe Mey	130
3. 1. 1. 5. Pedro Sánchez de Viana	137
3. 1. 2. Una traducción de la <i>Farsalia</i> de Lucano, por Laso de Oropesa	149
3. 2. La mitografía: Pérez de Moya	152
3. 3. La irrupción del mito en la literatura: la poesía	158
3. 3. 1. El romancero clásico	158
3. 3. 1. 1. Romances de tradición oral: Timoneda	160
3. 3. 1. 2. Juan de la Cueva: el <i>Coro Febeo</i>	174
3. 3. 2. El petrarquismo: Francisco de la Torre	181
3. 4. La prosa histórica y doctrinal: Juan de Pineda	182
3. 4. 1. La <i>Monarquía eclesiástica</i>	183
3. 4. 2. Los <i>Diálogos familiares</i>	186
4. El Barroco	191
4. 1. Introducción	191
4. 2. Traducciones de textos clásicos	193
4. 2. 1. Una traducción lucianesca: Juan de Aguilar	193
4. 2. 2. La <i>Farsalia</i> de Jáuregui	202
4. 3. La mitografía	203
4. 3. 1. El <i>Teatro</i> de Baltasar de Vitoria	203
4. 3. 2. El <i>Epítome</i> de Juan de Piña	215
4. 4. Versiones literarias	220
4. 4. 1. Lope de Vega	220
4.4.1.1. La mitología en Lope	220
4.4.1.2. Una comedia: <i>La Fábula de Perseo o</i> <i>La bella Andrómeda</i>	222
4.4.1.3. Una fábula mitológica: la <i>Andrómeda</i>	243
4.4.1.4. Otros poemas y alusiones	254
4. 4. 2. Fábulas mitológicas	261

4. 4. 2. 1. Espínola y Torres	261
4. 4. 2. 2. Una fábula anónima	270
4. 4. 2. 3. Alberto Díez y Foncalda	278
4. 4. 4. Poetas y obras menores	283
4. 4. 4. 1. Juan de Arguijo	283
4. 4. 4. 2. Francisco Pacheco	285
4. 4. 4. 3. Miguel Colodrero de Villalobos	290
4. 4. 4. 4. El Conde de Villamediana	292
4. 4. 4. 5. Alusiones a Dánae (<i>amor venalis</i>)	295
4. 4. 4. 6. Dos casos curiosos: sobre la lluvia de oro en la pintura	296
El <i>Soneto XXXIV</i> de Litala y Castelvi	296
Alonso de Castillo Solórzano: los <i>Donaires</i> ...	296
4. 4. 4. 7. La <i>Cinta de Aranjuez</i> de Gabriel de Corral .	298
4. 4. 4. 8. Dos testimonios de Góngora	303
4. 4. 5. Calderón de la Barca	304
4. 4. 5. 1. La mitología en la obra calderoniana	304
4. 4. 5. 2. Una comedia: las <i>Fortunas de Andrómeda</i> y <i>Perseo</i>	310
4. 4. 5. 3. <i>Perseo y Andrómeda</i> : el auto sacramental ..	330
4. 4. 6. Una zarzuela: <i>Júpiter y Dánae</i>	338
5. El siglo XVIII	341
5. 1. Fábulas mitológicas	342
5. 1. 1. Gonzalo Enríquez de Arana	342
5. 1. 2. Miguel Antonio de Helguero y Alvarado	346
5. 1. 3. Pedro Silvestre: una <i>Dánae</i> burlesca	352
5. 1. 4. Alejo de Dueñas: otra <i>Dánae</i> burlesca (y, además, moralizante)	359
5. 2. Adaptaciones teatrales del mito	368
5. 2. 1. Una zarzuela: Tomás de Añorbe Corregel	368
5. 2. 2. Una comedia tardobarroca: Ignacio Ferrera y Pascual.....	374
5. 2. 3. Una versión anónima del auto calderoniano.....	385
5. 3. Una referencia en el <i>Fray Gerundio</i>	386
6. El siglo XIX	387
6. 1. Una «novela histórico-mitológica»	388

7. Del siglo xx a nuestros días	395
7. 1. La poesía	395
7. 2. El teatro	398
7. 3. La narrativa	399
CONCLUSIONES	409
1. Nuestra aportación	411
2. Nuevas perspectivas	412
3. El mito a lo largo de los siglos	413
4. Los episodios recreados	415
5. Variaciones recurrentes	417
6. Aspectos literarios	424
7. Balance	426
BIBLIOGRAFÍA	427

LISTA DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS

ABREVIATURAS:

artíc.: artículo
Cap.: capítulo
Cit.: citado
Co.: colección
coord.: coordinado/coordinación
Dr.: doctor
ed.: edición
Ed.: editorial
f.: folio
fol. r: folio recto
fol. v: folio vuelto
ISBN:
ISSN:
Lib.: libro
n.: nota
nº: número
p.: página
pp.: páginas
prof.: profesor
s/f: sin fecha
ss: siguientes
trad.: traducción
Vol.: volumen
vols.: volúmenes

ABREVIATURAS LATINAS:

Cf.:
et alii
i. e.: idem est
Loc. cit. (locus citatus): se emplea cuando el material citado es un artículo o capítulo, o bien cuando se ha citado el libro en la nota precedente.
N. B.: Nota Bene
op cit: opus citatum
s v.: sub voce
Vid.: Videre

OTROS LATINISMOS:

Apud: utilizado para introducir el libro en el que se inserta el artículo o capítulo citado.
ibidem: referido a la misma página o material citado en la nota precedente.
infra/supra
passim

SIGLAS:

BAE: Biblioteca de Autores Españoles

BDHAH: Biblioteca Digital d'Història i Art Hispànic.

BN: Biblioteca Nacional

CFC(G): Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos)

CFG(L): Cuadernos de Filología Clásica (Estudios latinos)

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DRAE. *Diccionario (de la Real Academia) de la Lengua*.

NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica.

RFH: Revista de Filología Hispánica.

UCM: Universidad Complutense de Madrid.

UNED: Universidad Española de Educación a Distancia.

N.B: Las obras y materiales bibliográficos se citan, en general, como sigue:

APELLIDO/S, Nombre (año). *Título*. Lugar de edición: Editorial.

En el caso de artículos, o capítulos, el título va entre comillas, por el siguiente orden jerárquico: «"... '...'...».

En las Notas al Pie, o también al hilo del texto principal, el sistema de cita es el siguiente (que remite a la Bibliografía final):

APELLIDO/S (año: página/s)

En caso de que se trate de una edición antigua, o de que se haya considerado pertinente, se citará por el título completo que aparece en la portada del volumen correspondiente.

Las abreviaturas latinas y otros latinismos se reducen a las referencias a la/s Nota/s al Pie precedente/s, o bien a referencias internas dentro de una misma nota.

Introducción

El presente estudio tiene su origen en el homónimo Trabajo de Investigación que presentamos en diciembre de 2008 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Se plantea básicamente como el desarrollo más amplio que hemos podido completar acerca del mismo objeto de estudio de aquel trabajo: el tratamiento del mito de Perseo a lo largo de la historia de las letras españolas. Empleamos esta denominación por parecernos más apropiada que la referencia exclusiva a la historia de la Literatura Española; y ello porque, con anterioridad a la inclusión de este mito en obras propiamente literarias, ya había sido abordado por autores españoles en otro tipo de textos que posteriormente servirían como punto de partida para el tratamiento del mito por los escritores propiamente literarios que se propusieron abordarlo en sus producciones.

En realidad, la tesis que presentamos supone la culminación de una investigación acerca de dicho objeto de estudio que comenzó con algunos años de anterioridad al mencionado Trabajo de Investigación. En efecto, dicho trabajo partía a su vez de otro anterior que presentamos como fruto de nuestro primer curso de doctorado. A lo largo de todos estos años hemos contado para esta investigación con la dirección del mismo docente; pues don José Domínguez Caparrós era el profesor de aquel curso de Hermenéutica Literaria y dirigió también nuestro Trabajo de Investigación, para acceder finalmente a ser también el director de la presente tesis.

A la hora de abordar el estado de la cuestión debemos centrar nuestra atención en dos puntos diferentes: por un lado, los estudios existentes sobre las obras que conforman el corpus abordado; y, por otro, los trabajos que, al igual que el nuestro, se han ocupado de estudiar la evolución de algún otro mito a lo largo de las letras españolas.

Empezando por este segundo punto, a partir de mediados del siglo xx, y de manera especial en los últimos años, han ido apareciendo una serie de trabajos de conjunto centrados en otros mitos clásicos, ofreciendo un panorama de la evolución de su tratamiento a lo largo de la historia. Uno de los mitos más estudiados es el de Orfeo, que cuenta con estudios como el de Cabañas (1946) o los más recientes de Berrio Martín-Retortillo (1994), centrado en el tratamiento de ese mito en el Renacimiento; y Gamechogicoechea (2011), que se centra en la literatura barroca. También cuentan con estudios globales otros mitos como el de Faetón (Gallego Morell: 1961); el de Hero y Leandro (Moya del Baño: 1967); el de Psique y Cupido (Escobar Borrego: 2002, centrado en la poesía del siglo xvi); y el de Medea (Biglieri: 2005, que se ciñe a la literatura de la Edad Media; o, muy recientemente, Martínez Cabezón (2012), cuya investigación llega hasta el siglo xvii). En relación con este aspecto, nuestra tesis viene a unirse a este tipo de estudios y, por tanto, supone una contribución al conocimiento de la presencia de la mitología grecolatina en las letras españolas.

Además de esos y otros trabajos que estudian ampliamente el tratamiento de alguno de los héroes, figuras o historias de la mitología clásica, son innumerables los artículos y estudios breves o parciales. En el caso de Perseo, uno de los estudiosos que más se han ocupado de nuestro mito es Vicente Cristóbal López. No es poco lo que a sus trabajos deben las páginas que siguen, pero por encima de todos los que hemos consultado destacamos uno de los más antiguos (Cristóbal López: 1989), que ya nos sirvió como punto de partida para la elaboración de nuestro Trabajo de Investigación. El citado artículo mantiene un magistral equilibrio entre la síntesis (al presentar un panorama histórico del tratamiento del mito en España) y el análisis (al ofrecernos un estudio, breve pero no por ello carente de profundidad, de muchos de los textos citados; así

como eficaces pinceladas de los demás). En efecto, a lo largo de las escasas cuarenta y seis páginas que componen dicho artículo, Cristóbal va haciendo numerosas calas en la historia de las obras de la Antigüedad grecorromana y, posteriormente, de la Literatura Española, que de una u otra forma se acercaron al mito que nos ocupa. Este artículo es una de las dos fuentes fundamentales en las que nos hemos basado para establecer el corpus que hemos analizado a lo largo de nuestra tesis. La segunda se corresponde con la magna obra de conjunto en la que José M^a de Cossío (Cossío: 1998) da noticia de la diversas fábulas mitológicas que recrearon la historia de Perseo a lo largo de nuestra historia literaria.

En efecto, ambos trabajos nos han servido para ponernos sobre la pista de la mayor parte de las obras que después hemos analizado. Sin embargo, otras no se nombran en ninguno de esos estudios y hemos ido teniendo noticia de ellas a través de nuestra propia investigación. En todo caso, la presente tesis, además de ofrecer un panorama de conjunto sobre la evolución del mito de Perseo a lo largo de la historia de nuestras letras, se caracteriza por el análisis de cuantas obras hemos logrado localizar y que, en muchos casos, o bien eran prácticamente desconocidas, o al menos no estaban estudiadas, o no lo estaban apenas. Así, por ejemplo, no hemos encontrado estudios sobre obras como los romances clásicos recogidos por Juan de Timoneda; la fábula burlesca de Alejo de Dueñas; la zarzuela musicada por Literes a finales del siglo xvii, o la que compuso en la centuria siguiente Tomás Añorbe y Corregel; la comedia tardobarroca de Ignacio Ferrera y Pascual; o, ya en el siglo xix, la extraña «novela histórico-mitológica» *Andrómeda o la emancipación de la mujer*, de Rafael Molero de la Borbolla.

En otros casos, el estudio existente no pasaba de unas breves notas, como ocurre con las fábulas mitológicas de las que da cuenta Cossío en su clásico manual (donde, por otro lado, no era posible dedicarles estudio más extenso). Por nuestra parte, nos hemos ocupado de su análisis completo. Sería el caso de composiciones como las de Gabriel de Corral, Espínola y Torres, Alberto Díez y Foncalda, Gonzalo Enríquez de Arana; las fábulas manuscritas de Miguel Antonio de Helguero y Alvarado y de Pedro Silvestre, o la fábula anónima dedicada a don Pedro Sarmiento de Mendoza, que según nuestra investigación dataría de mediados del siglo xvii. Tampoco en estos casos hemos encontrado otros trabajos que se ocupasen de su estudio.

Por el contrario, las grandes obras de Lope y Calderón sobre el mito de Perseo cuentan con abundantísima bibliografía que, lógicamente, hemos utilizado para nuestro trabajo (y que citamos al hilo de nuestra exposición, así como en la Bibliografía final)¹. En estos casos, la posibilidad de una aportación original por nuestra parte resultaba, evidentemente, más reducida. Las principales novedades que aporta nuestro análisis se centran en el tratamiento de los diversos aspectos del mito de Perseo en cada una de estas obras, siempre a la luz del conjunto de nuestra tesis.

Existen también algunas otras obras menores que cuentan con un único estudio, o solo con unos pocos. En estos casos nuestra aportación ha sido también menor,

¹ A pesar de que, como ya se ha señalado, la bibliografía existente sobre las obras de ambos autores es ingente, destacamos aquí sendos trabajos sobre las obras mitológicas de uno y otro. Se trata, por un lado, de MARTÍNEZ BERBEL (2002), y, por otro lado, MANRIQUE FRÍAS (2010). Además, nos parecen destacables tres breves estudios que ponen en relación las comedias de Lope y Calderón sobre el mito de Perseo: los de MORALEDA GARCÍA (1988), MARTÍNEZ INIESTA/ MARTÍNEZ BENNECKER, (2009) e HIGUERAS GONZÁLEZ (2012).

especialmente en los textos más breves (como los sonetos sobre el mito de Perseo debidos a Lope de Vega, Colodrero de Villalobos, Pacheco o Arguijo); ya que en estos casos, la materia literaria es también menor y el estudio o estudios existentes arrojaban diáfana luz sobre el texto correspondiente. Pese a ello, en todos estos casos hemos intentado igualmente analizar los aspectos más llamativos sobre el tratamiento del mito que nos ocupa. En el caso de otros textos nuestro análisis resulta más novedoso; así ocurre, por ejemplo, con el romance de Juan de la Cueva, a pesar de que ya abordó brevemente su estudio don José M^a de Cossío y cuenta con otro análisis moderno (Morcillo Expósito: 2002).

En otras ocasiones, los textos son también desconocidos, pero el tratamiento que en ellos se hace de nuestro mito resulta muy tangencial; por lo que apenas podemos ir más allá de una breve reseña con la que darlos a conocer. Así, por ejemplo, los textos relacionados con obras pictóricas sobre la lluvia de oro en la que se transformó Júpiter para engendrar al héroe que nos ocupa.

Por lo que se refiere a aquellas obras que no son estrictamente literarias y que en algún momento se ocupan de la historia de Perseo, nuestro estudio se ha centrado en las páginas dedicadas a dicho asunto; lo que representa igualmente una aportación, por más que estas obras estuvieran más o menos estudiadas. Así ocurre con las obras magnas de Alfonso X o el Tostado; con las traducciones de las *Metamorfosis* ovidianas; con los tratados mitográficos o con las obras de Juan de Pineda.

Por último, queremos destacar el hecho de que, a diferencia de otros trabajos de conjunto sobre la evolución de algún mito clásico en las letras españolas, nuestra tesis se ocupa de ofrecer un breve panorama (que no pretende ser exhaustivo) de los siglos posteriores al XVIII; si bien en ocasiones nuestro recorrido por las últimas centurias se detiene en el estudio de algunas obras, como la ya nombrada de Molero de la Borbolla o las diversas adaptaciones del mito de Perseo para el público infantil y juvenil.

Debemos aclarar que, aunque muchas de las obras que aquí aparecen analizadas ya fueron objeto de nuestro estudio en el anterior Trabajo de Investigación, en la presente tesis se ha revisado y ampliado dicho estudio. Destacamos en especial el nuevo análisis que ahora presentamos de los romances de Timoneda, de la fábula anónima dedicada a don Pedro Sarmiento y de la comedia de Ferrera y Pascual. Al mismo tiempo cabe señalar que la mayor parte de las obras desconocidas u olvidadas sobre el mito de Perseo que aquí se estudian no se abordaban en aquel trabajo, que se ha visto incrementado en la presente tesis con el análisis de dichas obras (es el caso de la mayor parte de las fábulas mitológicas y de otros textos como la novela de Molero de la Borbolla).

Nuestro trabajo se presenta dividido en dos partes: la primera se abre con el esbozo de un recorrido histórico por la transmisión de los mitos clásicos desde la Antigüedad greco-latina hasta nuestros Siglos de Oro, teniendo en cuenta los distintos puntos de vista interpretativos y las versiones a las lenguas europeas de poemas y tratados sobre mitología. A continuación pasamos a centrarnos en el mito de Perseo; para ello tendremos en cuenta los diferentes episodios que conforman dicha historia, así como el hecho de que son diversos los autores antiguos que la contaron, sin que exista una fuente unitaria y completa.

En la segunda parte abordamos el grueso de nuestro trabajo: el tratamiento del mito de Perseo en las letras españolas a través de la Historia. El recorrido es cronológico, pero solo a partir del siglo XVI empezamos a ocuparnos de obras propiamente literarias; pues hasta entonces lo que nos encontramos son las obras magnas ya citadas de Alfonso X y el Tostado, además de diversas traducciones castellanas de obras clásicas (básicamente, las *Metamorfosis* ovidianas). El trabajo sobre cada uno de estos textos se presenta como un análisis tanto de los aspectos formales (y, en su caso, literarios) como de los de contenido. En cada caso concreto se hace hincapié en aquellos rasgos o elementos que consideramos más pertinentes, teniendo siempre en cuenta las novedades que cada uno de ellos va incorporando al mito, así como el posible influjo de unas obras sobre otras.

Ya en el apartado final de la presente tesis, expondremos las conclusiones a las que hemos llegado después de nuestra investigación. Esperamos que dichas conclusiones puedan servir como reflejo del esfuerzo realizado a lo largo de todos estos años, y que nuestro trabajo haya logrado el objetivo que al emprenderlo nos habíamos propuesto: contribuir al conocimiento de la presencia en del mito de Perseo en las letras españolas.

I. Mito e interpretación: la historia de Perseo

1. LA TRANSMISIÓN DE LOS MITOS CLÁSICOS: DE LA ANTIGÜEDAD A LOS SIGLOS DE ORO

A pesar de la impresión comúnmente generalizada, la tradición mitológica no se interrumpió durante el largo período medieval, sino que continuó viva y en constante evolución hasta que se produjo el estallido que supuso el humanismo renacentista. Según el conocido estudio de Sez nec, no es que durante la Edad Media se produzca una desaparición de los dioses para dar paso a su resurgir en el Renacimiento: simplemente, en la época medieval se opera un cambio en la representación externa de los dioses, mientras que en la época renacentista estos reforzarán su posición y continuarán sirviendo de sustrato moral a la ideología cristiana².

En efecto, resulta innegable la relevancia del movimiento humanista surgido en la Florencia del *quattrocento* como difusor de la cultura grecolatina en todas sus manifestaciones artísticas y culturales. Dentro de ellas, los temas mitológicos adquieren en la Europa renacentista un auge inusitado en la pintura, la arquitectura, la escultura y, por supuesto, en la literatura. No obstante, sabido es que la Antigüedad pagana no era en absoluto desconocida por los artistas medievales. Desde sus orígenes, las distintas literaturas europeas –y en general cualquier manifestación de la cultura occidental nacida del Imperio Romano– vieron en la mitología grecolatina (i. e., en el conjunto de sus mitos y leyendas) una de sus fuentes esenciales de inspiración e imitación. De ahí que, desde épocas muy tempranas, circulase por los ambientes eruditos una amplia serie de colecciones de relatos que sirvieran como manual de cabecera a toda persona culta que necesitase referirse en sus escritos a cualquiera de las incontables aventuras y hazañas protagonizadas por los dioses y héroes de la Antigüedad mítica; manuales que se manejaban tanto en sus versiones originales como en múltiples traducciones, prosificaciones y reelaboraciones, bien en latín o en las diversas lenguas vulgares.

Antonio Ruiz de Elvira³ fija el siglo XII como el del inicio de la mitografía propiamente dicha, pues de esta centuria datan los escolios de Eustacio a Homero y los abundantes textos de Tzetzes, autores ambos pertenecientes a la gran filosofía bizantina. Este ilustre estudioso establece asimismo la fecha del año 600 d. C. como *terminus ante quem* para el ámbito temporal de la mitología clásica, i. e., como la época que supone el fin definitivo de la vigencia de los mitos desde sus orígenes, absolutamente indeterminables cronológicamente. Con anterioridad a tal fecha –lógicamente orientativa–, la tradición presenta como realmente acaecidos los hechos narrados en las leyendas mitológicas.

No obstante, las mencionadas obras mitográficas no surgen de la nada tras el final del mundo clásico. Ya desde fechas tan tempranas como los siglos IV, V e incluso VI a. C., los autores grecolatinos se interesan por el nacimiento y significado de este dilatado conjunto de leyendas que se transmitían de generación en generación y que trataban de explicar el origen de la realidad que les rodeaba. Esta tradición mitográfica se mantendría a lo largo de los siglos, cultivada por múltiples autores durante la Edad Media y más tarde en el Renacimiento y el Barroco.

De este modo, la mitografía conoce un reducido número de vías interpretativas que J. E. Duarte¹ sintetiza en tres:

² SEZNEC (1983: 157)

³ RUIZ DE ELVIRA (1975: 9-10).

¹ Cf. DUARTE (1999: 9-10). Añadimos a las consideraciones de este autor las de RUIZ DE ELVIRA (1975: 14-20).

a) Una primera vía **histórica**, según la cual los mitos serían la relación más o menos desfigurada de hechos históricos con protagonistas humanos que después quedan elevados al rango de dioses. El punto de partida de esta corriente se encuentra en Evémero de Mesene (último cuarto del siglo IV a. C.), quien pretendía haber visto el sepulcro de Zeus en Creta (así lo exponía en una obra titulada *Sagrada Escritura* de la que solo quedan testimonios indirectos). El llamado evemerismo entroncaría, a su vez, con lo que Ruiz de Elvira denomina **pseudo-racionalización**, cultivada por autores del siglo II a. C. como Filócoro y Paléfato, quienes explicaban el mito de Pasífae enamorada de un toro como un vulgar adulterio con un hombre llamado Toro.

b) Una segunda vía, de carácter **mágico** o **cósmico**, por la que los relatos mitológicos y sus personajes simbolizan distintas fuerzas naturales o mágicas con las que se construye el universo y que afectan al ser humano. Es lo que Ruiz de Elvira denomina **astralismo**.

c) Por último, una vía **moral** o **alegórica**, que considera los mitos como el revestimiento de ideas morales y filosóficas cuya verdadera lección hay que descubrir. Ruiz de Elvira se refiere con las denominaciones de **simbolismo** o **alegorismo** a esta corriente, que durante siglos gozó de singular vitalidad en la Europa cristiana, pero que realmente es la más antigua de todas².

En efecto, la supervivencia de los mitos clásicos en el arte y la cultura de la Europa medieval fue consecuencia lógica de la interpretación alegórica que los propios filósofos griegos les habían atribuido³. Así, ya las corrientes hermenéuticas anteriores a Platón (pitagóricos, sofistas, cínicos...) defendieron a Homero de quienes lo acusaban de impío por presentar escenas poco edificantes entre dioses. Para ello recurrieron a las diversas modalidades de la interpretación alegórica: física, moral, psicológica y ética, fisiológica..., que identificaban a los dioses, respectivamente, con los elementos primordiales, con los sentimientos, con los rasgos de la personalidad o con los órganos y fluidos vitales.

Platón se opondrá a este tipo de interpretación en diálogos como *Fedro* o *La República*, donde aboga por una racionalización de los mitos; pero en otros pasajes de su obra (*Gorgias*, *Fedón*) adoptará la postura contraria al admitir que los mitos pueden tener un valor probatorio. Con ello, Platón sentaba las bases más sólidas para la explicación alegórica de tipo religioso. Aunque su discípulo Aristóteles rechaza también la interpretación alegórica, la filosofía estoica hará un uso constante de ella.

Sobre estas bases, que los paganos habían aplicado a los escritos sagrados de Hesíodo y Homero, los primeros exegetas cristianos plantearon la presencia en los textos bíblicos de un doble sentido: el literal o directo y un segundo sentido, indirecto y oculto, que es el más importante por ser el «verdadero» y que se corresponde con el sentido espiritual. De este modo surge la interpretación de los hechos narrados en el Antiguo Testamento a

² RUIZ DE ELVIRA (1975: 14-20) añade a las corrientes ya mencionadas otras tres, surgidas todas ellas a partir del siglo XIX: el ritualismo (que pretende que todo mito está relacionado con un rito o ceremonia), el psicologismo, representado por el psicoanálisis; y el estructuralismo, que concibe los mitos como sistemas de oposiciones binarias que reducen el contenido de cada mito a un modelo abstracto aplicable a la resolución de conflictos vitales. Vid. el apartado 7 de esta primera parte del presente trabajo.

³ Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1993). Cf. también A. Egido: «La fábrica de un sueño: *Los encantos de la culpa*», en APARICIO MAYDEU (2000: Vol. II, 11-134).

la luz de los Evangelios, según la cual la Vieja Ley prefigura la Nueva. La idea (expresada constantemente por el propio Cristo en numerosos pasajes evangélicos) aparece en un intérprete cristiano tan temprano como San Pablo, cuya obra se incluye igualmente en la propia Escritura. Así, en *I Corintos*, 1, 1-5, explica que la piedra de la que bebieron los israelitas del éxodo era el propio Cristo; y en *Gálatas*, 4, 22-31, interpreta a los dos hijos de Abraham como los hijos de la carne y de la promesa⁴.

Más tarde, la Patrística cristiana y la posterior Escolástica matizaron la naturaleza de este sentido oculto de la Biblia subdividiéndolo en otros tres: alegórico o *tipológico*, moral o *tropológico* y, por último, el sentido *anagógico*, referido al destino final del alma humana. Con múltiples matices, la llamada «teoría de los cuatro sentidos» (según la cual un mismo texto admitirá varias interpretaciones a un tiempo, aunque tampoco es necesario que se den en él todos los tipos posibles de interpretación) gozó de gran predicamento a lo largo de toda la etapa medieval y llegó hasta el Renacimiento.⁵

Junto a la interpretación alegórica de la Escritura, durante la Edad Media se extiende igualmente una corriente de explicación cristiana de los mitos paganos que ya estaba presente en los Padres de la Iglesia. Así, por ejemplo, San Justino afirma lo siguiente:

Nosotros enseñamos algunas cosas semejantes a las de los poetas y filósofos, que entre vosotros son estimados, y algunas otras de una manera más plena y más divina que ellos⁶

Y en otro pasaje añade:

Mas cuando decimos que el Verbo, que es la primera derivación de Dios, fue engendrado sin corrupción (y es) Jesucristo nuestro maestro y que Él mismo, crucificado, muerto y resucitado, subió al cielo, nada decimos que pueda parecer extraño o nuevo a los que entre vosotros se llaman hijos de Júpiter⁷

⁴ Cf. DUARTE (1999: 12).

⁵ Un ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente pasaje de Pérez de Moya (1977: Libro II, cap. II): «De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico, y Físico o natural. Sentido literal, que por otro nombre dicen Histórico o Parabólico, es lo mismo que suena la letra de la tal fábula o escritura. Sentido alegórico es un entendimiento diverso de lo que la fábula o escritura literalmente dice. Derivase de Alseon, que significa diverso, porque diciendo una cosa la letra, se entiende otra diversa. Anagógico se dice de Anagoge, y Anagoge se deriva de Ana, que quiere decir hacia arriba, y goge, guía, que quieren decir guía hacia arriba, o cosas altas de Dios. Tropológico se dice de Tropos, que es reversio, o conversión, y logos, que es palabra, o razón, o oración; como quien dijese, palabra o oración convertible a informar al ánimo o buenas costumbres. Físico o natural, es sentido que declara obra de naturaleza.[...] Y es de advertir que los tres sentidos últimos, puesto que sean nombrados con diversos nombres, todavía se pueden llamar alegóricos, porque, como hemos dicho, Alegoría dicen a lo que es diverso del sentido histórico o literal». Por otro lado, no faltaron los autores que interpretaron las fábulas mitológicas como la cobertura ficcionalizada de los principios filosóficos de la Antigüedad, como muestra la siguiente reflexión de Natale Conti (2006, Libro X): «Yo, realmente, dado que estos principios fueron contenidos bajo las fábulas de los antiguos, sostendría que aquellos que después recibieron el nombre de filósofos sacaron de estas mismas fábulas los orígenes de su filosofía y la filosofía no fue otra cosa que los significados de las fábulas liberados de las cubiertas y de los adornos de las fábulas. Pues [...] algunas de ellas admiten un relato histórico, físico y ético, en tanto que otras contienen solamente el natural, otras únicamente el moral».

⁶ Justino, *Apología*, I, 20. *Apud* DUARTE (1999:12, n. 10).

⁷ Justino, *Apología*, I, 21 *Apud* DUARTE (*ibídem*).

De hecho, la idea procede igualmente de San Pablo, quien afirma en *Romanos 1*, 19-23 que los paganos tuvieron cierto conocimiento de la verdad revelada, que no supieron reconocer:

pues lo que de Dios se puede conocer, está en ellos manifiesto: Dios se lo manifestó. Porque lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras: su poder eterno y su divinidad, de forma que son inexcusables; porque, habiendo conocido a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, antes bien se ofuscaron en sus razonamientos y su insensato corazón se entenebreció: jactándose de sabios se volvieron estúpidos, y cambiaron la gloria del Dios incorruptible por una representación en forma de hombre corruptible, de aves, de cuadrúpedos, de reptiles.⁸

También en San Agustín aparece la idea de que los paganos conocieron la revelación de Dios:

La cosa misma (*res ipsa*) que ahora es llamada la religión cristiana, estaba ya en los antiguos (*erat apud antiquos*) y estaba en la raza humana desde sus principios hasta el momento en que Cristo se hizo carne: desde entonces la verdadera religión, que ya existía, empezó a ser llamada cristiana⁹

Para un autor como Pico, la tradición grecolatina y la bíblica coincidían en que ambas eran portadoras de mitos. Desde esta confluencia era posible establecer todo tipo de concordancias entre la religión pagana y la cristiana. Como afirma Chapman,

Los censores eclesiásticos, previendo el inherente retiro del paganismo, especialmente del Concilio de Trento y durante la Contrarreforma, consideraron la interpretación alegórica de la mitología como una reconciliación del espíritu pagano y de la moral cristiana¹⁰.

La interpretación moralizadora se sirvió básicamente de los comentarios de Servio a la obra de Virgilio, así como del *Mithologicon* de Fulgencio y las *Nuptiae Mercurii et Philologiae* de Marciano Capella. En esta corriente se inscriben, entre otros, Beda, San Isidoro o Rabano Mauro.

Entre las fuentes clásicas que contribuyeron a forjar la cultura mitológica de la Europa medieval encontramos, además de las obras literarias greco-latinas, manuales mitográficos como las *Fabulae* de Higino y la *Biblioteca de relatos mitológicos* de Apolodoro. Pero el autor que gozó de mayor prestigio y popularidad fue sin duda Ovidio, y en especial dos de sus producciones: las *Heroidas* y, sobre todo, las *Metamorfosis*. Esta obra, que se conocería en España como el «Libro Mayor», es un poema en verso heroico, compuesto en hexámetros y que contiene doscientas cuarenta y seis leyendas mitológicas.

El influjo de las *Metamorfosis* es notable desde su aparición (siglo I a. C) y se deja sentir en autores griegos de la talla de Nonno de Pansópolis o Quinto de Esmirna. En los

⁸ VV. AA: *Biblia de Jerusalén*. Nueva ed. totalmente revisada y aumentada. Desclee de Brouwer-Bilbao, 1975.

⁹ E. Wind: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972, pp. 30-31. Cit. por A. Egido, *loc. cit.*.

¹⁰ W. C. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», en *Revista de literatura*, 5, p. 44. Cit. por A. Egido, *loc. cit.*, p. 14, n. 7.

siglos v-vi encontramos las *Narrationes Fabularum* de Lactancio Plácido, resumen en prosa de cada una de las fábulas ovidianas. A caballo entre la Edad Antigua y la Edad Media, Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio compone su *De consolatioe Philosophiae*, llena de reminiscencias de las *Metamorfosis* (aunque propiamente solo incluye dos fábulas: la de Orfeo y la de Circe).

En relación con las deudas de la literatura cristiana en su conjunto para con el poema ovidiano, Eichenseer

hace un recorrido desde Tertuliano (s. ii) hasta Venancio Fortunato (s. vi). Las *Metamorfosis* son silenciadas en los escritos de los Padres de la Iglesia, pues las consideran el mayor exponente del espíritu pagano, si bien es un silencio tan sólo aparente [ya que se encuentran sus ecos en autores como el apologista Anobio, san Agustín de Hipona, Prudencio (llamado «el Ovidio cristiano» o Draconcio, ya en el s. v]; y, desde luego, mucho le deben las alegorizadas *Mitologías (Mithologicon)* de Fulgencio, que tanto influirán en los Mitógrafos Vaticanos y que, a su vez, van a ser interpretadas en el siglo xiv¹¹

La huella de Ovidio persiste durante las denominadas *Aetas Virgiliana* (siglos viii y ix) y *Aetas Horatiana* (siglos x y xi), y el poeta de Sulmona se va consolidando como un autor que debe estudiarse en las escuelas, con lo que se convierte en un modelo para la poesía goliardesca (buen ejemplo de ello son los *Carmina Burana*). En palabras de Álvarez/Iglesias, las *Metamorfosis*, «por su extrema sensibilidad, se convertirán en la Biblia secular de la Edad Media».

La *Aetas Ovidiana* abarca los siglos xii y xiii y, como observan estas estudiosas, «viene a coincidir con el renacimiento de las interpretaciones alegóricas de la mitología clásica». Las *Metamorfosis* es la obra que se convierte en centro de atención,

pues se empieza a ver que bajo todos los mitos paganos que en ella se contienen se ocultan, como bajo un velo, verdades cristianas. Así, tras las enormes críticas de autores como Konrad von Hirsau (ca. 1070-ca. 1150) y Roger Bacon (1214?-1294), quienes consideran la obra de Ovidio como enormemente peligrosa para la moral, aparecen parodias y sátiras e incluso extractos de las *Metamorfosis* moralizadas para uso de monjas, donde las reuniones de dioses y diosas y/o mortales se interpretan como reuniones de monjas y clérigos, y también se convierten en algo así como el Evangelio y Ovidio es llamado el «papa Naso».¹²

El influjo ovidiano se muestra en autores como Gilo de Paris, Iosephus Iscanius, Walter Map o Walter de Châtillon, así como en nuestro anónimo *Libro de Alexandre*. Al mismo tiempo aparecen los comentarios a las *Metamorfosis*, que preparan el camino para traducciones y moralizaciones. Entre ellos sobresalen en el s. xii las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnolfe d'Orléans, en prosa, y los *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande, en verso, obras «que contienen no sólo interpretaciones alegóricas, sino también desde el punto de vista de la filosofía natural e influyen notablemente, ya en el siglo xiv, en las *Allegorie* de Giovanni del Virgilio». Igualmente se dan numerosos ecos del poema ovidiano en toda la producción de Alexander Neckam, «no sólo en el opúsculo conocido como Mitógrafo Vaticano III».

¹¹ Álvarez/Iglesias, en OVIDIO NASÓN (2003), ed. y trad., pp. 110-111. Para el resto del presente apartado nos hemos basado en lo expuesto por estas autoras en el trabajo citado, pp. 107-121.

¹² Álvarez/Iglesias, *ibídem*.

En cuanto a traducciones, la más antigua es la alemana de Albrecht von Halberstadt (1210). Pero sin duda la más difundida e influyente es el *Ovide Moralisé*,

extensísima traducción en octosílabos (más de 71000) de las *Metamorfosis*, cuya mitad más o menos está ocupada precisamente por las moralizaciones. El autor y la fecha de este poema han planteado problemas a la crítica [...], si bien se han barajado los nombres de Philippe de Vitry, obispo de Meaux, y de Chrestieb Legouais de Sainte-Maure. En cuanto a la fecha, De Boer la establece en 1328, en tanto que Solalinde propugna la de 1275 como máximo. Fuentes de este poema son, además de Ovidio, otros autores clásicos y obras de tipo alegórico como son las de Higino y los Mitógrafos Vaticanos.¹³

Esta obra (que conoció una prosificación en el siglo xv) intenta alegorizar cada uno de los detalles que aparecen en las *Metamorfosis* de Ovidio. Se trata del gran exponente de la corriente mitográfica de la época, que no solo interpretaba los mitos clásicos en la tradición moral de los Padres de la Iglesia, sino que las relacionaba con la doctrina cristiana alegorizando bajo especies divinas todos los materiales paganos.

Al mismo tiempo que en Occidente se vive la *Aetas Ovidiana*, en Oriente aparece la versión griega de Máximo Planudes, de finales del siglo xiii. En palabras de Ruiz de Elvira, es este «un trabajo verdaderamente extraordinario que se anticipa en muchos siglos al método que hoy es el único admitido en la traducción de toda clase de obras, clásicas y no clásicas: es literal y literaria a la vez.»

Como apuntan Álvarez/Iglesias, tal vez habría que extender esa *Aetas Ovidiana* al siglo xiv,

ya que, de la misma importancia que las obras de los siglos anteriores, es la enciclopedia *Reductorium Morale* de Pierre Berquire (Petrus Berchorius), en quince libros de los cuales el último lo constituye el *Ovidius Moralizatus*¹⁴ y que en el Capítulo I incluye una introducción dedicada a los dioses paganos (*De formis figurisque deorum*). En la misma línea que el *Ovide Moralisé*, esta obra alcanzó una gran difusión (inicialmente manuscrita y después en sucesivas ediciones hasta mitad del siglo xviii). Otras obras inspiradas en el poema ovidiano serán el *Fulgentius metaforalis* del franciscano inglés John Ridewall, utilizado como fuente por Berquire en la llamada versión A, de 1340 y que también será empleado en 1484 por Colard Mansion para parte de su compilación, *Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitule Metamorphose*, que en la edición de 1493 recibe el título de *La Bible de poetes*. El mismo siglo xiv ve aparecer en Inglaterra los *Moralia super Ovidii Metamorphoses* de Robert Holkot, comentario alegorizante del tipo de los anteriores.¹⁵

Según estas estudiosas, el siglo xvi «puede ser llamado con todo merecimiento la *Aetas Metamorphoseos*». Proliferan por toda Europa durante esta centuria las versiones del poema y los tratados mitográficos basados en él.

¹³ Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, pp. 113-114.

¹⁴ Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, p. 115. Esta obra conocerá una versión castellana debida a Alfonso de Zamora, hecha por encargo del Marqués de Santillana y que se analizará en el apartado correspondiente del presente trabajo.

¹⁵ Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, pp. 115-117.

Entre las versiones italianas, la más antigua es la de Arrigo Simitendi de Prato, anterior a 1333¹⁶. Le sigue la de Lorenzo Spirito Gualteri de Perugia (s. xv), en *terza rima*. Ya en el xvi encontramos varias traducciones que conocerán numerosas reimpressiones: así las de Niccolò degli Agostini (1522), Lodovico Dolce (1553), Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561) o Fabio Marreti (1570). Entre todas ellas, sin duda las que más repercusión alcanzaron fueron las de Dolce y Anguillara. Compuestas ambas en octavas reales, influirán notablemente en todas las traducciones castellanas posteriores a la de Bustamante.

El primer gran manual mitográfico de la Edad Moderna es la *Genealogia Deorum Gentilium* (*Genealogía de los dioses paganos*), de Giovanni Boccaccio. La obra supone una aproximación científica al mito que la convierte en predecesora de las tesis renacentistas –junto con la *Historia Deorum Syntagmata* de Giraldu–. Comenzada antes de 1350, por encargo de Hugo IV de Lusignano, rey de Jerusalén y de Chipre, Boccaccio trabajó en esta obra hasta su muerte en 1375. A partir de este momento, los manuales de mitología se convierten en los repertorios donde poetas y artistas van a encontrar principalmente su inspiración basada en las fábulas ovidianas, al estilo de los modernos diccionarios y enciclopedias de mitología. Entre ellos debemos citar los *Metamorphoseos Libri Moralizati* del dominico francés Petrus Lavinius; el *Dictionarium* de Charles Etienne (o Carolus Stephanus); el *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Gregorio Giraldo (Basilea 1548); la *Mitología* de Natale Conti (Venecia 1551 en su primera redacción y 1581 en su versión ampliada); y *Le imagini con la spositione de i dei degli antichi* de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556).

Todas estas fuentes indirectas son, entre otras, las que conocieron y consultaron los autores españoles para sus adaptaciones de los mitos clásicos durante la Edad Media y los Siglos de Oro. Asimismo, a partir del xvi encontramos la huella del poema ovidiano en todas las literaturas: como uno de los ejemplos más ilustres citaremos el *Orlando Furioso* de Ariosto, de 1516 (1532 en su versión definitiva), sin olvidar la práctica totalidad de la producción shakespeariana. El influjo de las *Metamorfosis* en la literatura europea se prolongará durante los siglos siguientes con recreaciones de diversos mitos y ha continuado hasta nuestros días. Entre los que alcanzaron mayor predicamento destacan algunos como los de Pigmalón, Faetón, Orfeo y Eurídice, Hero y Leandro, Apolo y Dafne o el que nos ocupa: el mito de Perseo y Andrómeda.

¹⁶ Sin embargo, MARTÍNEZ CABEZÓN (2012: 310) se refiere como la primera traducción italiana a la de Giovanni Monsignore (1370).

2. LA HISTORIA DE PERSEO Y ANDRÓMEDA

Para exponer con la máxima claridad y concisión posibles los acontecimientos que constituyen la fábula de Perseo, hemos optado por transcribir a continuación el relato que aparece en el *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*¹⁷, en el que se ofrece una síntesis bastante completa de la mayoría de los aspectos aportados por las diversas fuentes clásicas –a las que nos referimos más adelante–:

Perseo es uno de los muchos héroes nacidos de los amores de Zeus con una mortal. Su origen le vincula a la ciudad de Argos. Su nieta Alcmena será la madre de Heracles.

Un oráculo había predicho a Acrisio, rey de Argos, que su hija Dánae traería al mundo un hijo que le mataría. Para evitar al Destino, encerró a su hija en una cámara subterránea de paredes de bronce, pero Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, consiguió entrar a través de una hendidura del techo y de aquella unión nació Perseo. Durante un tiempo Dánae crió a su hijo en secreto, pero Acrisio consiguió averiguar la verdad y la encerró junto con el niño en un arca que luego lanzó al mar. Ambos fueron juguete de las olas hasta que finalmente estas les empujaron hasta la isla de Sérifos, en las Cíclades, donde Perseo y su madre fueron recogidos por un pescador que educó al niño. Algunos años más tarde, Polidectes, el rey de la isla, se enamoró de Dánae y quiso alejar a Perseo, que se había convertido en un valeroso joven. En el curso de un banquete y recurriendo al engaño, consiguió hacerle prometer que traería la cabeza de una de las tres gorgonas, Medusa, un monstruo con cabellos de serpientes y un rostro tan aterrador que convertía en piedra a todo aquel que se atreviera a mirarlo de frente.

Gracias a la ayuda de Hermes y Atenea, Perseo consiguió llevar a cabo esta hazaña. Acudió primero ante las grayas¹⁸, hermanas de las gorgonas, que poseían los secretos que le permitirían llegar hasta ellas. Estas terribles ancianas, que vivían en las montañas del Atlas, estaban obligadas a compartir entre las tres el único diente y el único ojo que tenían, que se pasaban por turnos. Perseo consiguió arrebatarlos, forzándolas así a revelarles el camino que conducía hasta las ninfas, las cuales a su vez poseían unos objetos mágicos que el jove necesitaría para afrontar su empresa. Las ninfas le entregaron unas sandalias adas, un zurrón y el casco de Hades, que tenía la propiedad de hacer invisible a su portador. Hermes le proporcionó además una afilada hoz de acero para cortar la cabeza al monstruo. Así pertrechado, el héroe llegó por fin a la morada de las gorgonas, situada en el extremo Occidente, no lejos del reino de los muertos. Los monstruos dormían cuando Perseo, gracias a sus sandalias voladoras, llegó junto a ellas y consiguió cortar la cabeza de Medusa, la única que era mortal. El héroe pudo acercarse a ella sin mirarla de frente y sin riesgo de ser visto, siguiendo solo la imagen reflejada que le devolvía su escudo. En algunas versiones es el escudo de la propia Atenea, que la diosa sostenía como si fuera una espejo sobre Medusa, lo que sirve de guía a Perseo. De la sangre que escapaba de la herida del monstruo surgieron un caballo alado, Pegaso, y un gigante armado con una espada de oro, Crisaor. Perseo metió la horrible cabeza de la gorgona en el zurrón y huyó, escapando de las otras dos gorgonas gracias al casco de la invisibilidad.

En el camino de vuelta pidió hospitalidad al gigante Atlas. Como este se mostró poco hospitalario, Perseo sacó la cabeza de Medusa y la blandió ante el gigante, que quedó

¹⁷ VV. AA (1996: 351-354, s. v. *Perseo*).

¹⁸ Igualmente se conoce a estos temibles personajes como las Greas y, por ser hijas de Forcis, también como las Fórcides; si bien esta filiación la comparten con las Gorgonas.

petrificado al mirarla y se convirtió en montaña¹⁹. Poco después distingue una bella muchacha encadenada a una roca: era Andrómeda, hija del rey Cefeo de Etiopía y de Casiopea. El dios Poseidón, para vengar a sus hijas las nereidas, a quienes Casiopea había ofendido al jactarse de ser más hermosa que ellas, había enviado sobre el reino un horrible monstruo marino que sembraba la desolación y la muerte. Un oráculo había revelado que el país no se vería libre de este azote hasta que el rey ofreciese a su hija Andrómeda como víctima expiatoria al monstruo. Perseo, conmovido, hizo prometer a los reyes que le concederían la mano de su hija si conseguía salvarla. Cayendo desde el cielo gracias a sus sandalias aladas, Perseo consiguió sorprender y matar a la bestia, engañada por la sombra que el héroe proyectaba sobre las aguas. Todavía tendrá que combatir contra el tío de la joven, Fineo, que la pretendía en matrimonio. Gracias a la cabeza de Medusa, Perseo consiguió librarse de él y de sus cómplices convirtiéndolos en estatuas de piedra. Regresó a Sérifos en compañía de Andrómeda y allí se vengó de Polidectes, que en su ausencia había querido violar a su madre. Sacando nuevamente la cabeza de Medusa, convirtió en piedra al tirano y a sus amigos mientras se divertían en un banquete. Luego devolvió a Hermes las sandalias, el zurrón y el casco y ofreció a Atenea la cabeza de Medusa, que la diosa colocaría en el centro de su escudo.

Perseo, algo más tarde, decidió regresar a Argos, su patria de nacimiento. Acrisio, recordando el oráculo, huyó al conocer la noticia. Su destino, sin embargo, no dejaría de cumplirse. Mientras asistía como espectador a unos juegos funerarios en Larisa, fue mortalmente golpeado por el disco que había arrojado uno de los participantes, que no era otro que su nieto Perseo. Este, que no consideraba apropiado ocupar el trono de su abuelo, al que había matado accidentalmente, cambió el trono de Argos por el de Tirinto con un primo de Dánae.

Se atribuye a Perseo la construcción de las murallas de Micenas. A su muerte fue convertido en una constelación, junto a su esposa Andrómeda y sus suegros Cefeo y Casiopea.

En este relato faltan algunos detalles que sí hallamos en las fuentes clásicas, como por ejemplo el hecho de que Acrisio es hermano gemelo de Preto. De este último se dice que (como los bíblicos Jacob y Esaú) ya se peleaba con su hermano en el vientre materno. Algunas fuentes añaden que Preto habría usurpado el trono de Argos a su hermano, agravio que habría sido desbaratado por Perseo a su regreso a su reino de origen. También, según determinadas interpretaciones racionalistas, Preto sería el verdadero padre de Perseo, al haber sido él y no Júpiter el que hubiera accedido a la torre en la que Dánae se hallaba prisionera²⁰.

Asimismo, la exposición del *Diccionario Espasa* omite un episodio un tanto chusco de la historia de Perseo que, ciertamente, recogieron muy pocos autores españoles (entre

¹⁹ Esta circunstancia nos hace plantearnos cómo es que las Grayas vivían en las «montañas del Atlas» antes de que estas existieran. Se trata solo de una de las múltiples incongruencias que plantea esta fábula, como muchas otras de las que encontramos en la mitología grecolatina.

²⁰ Entre las fuentes que mencionan al personaje de Preto hallamos a Apolodoro (*Biblioteca*, II, 2, 1s; 3, 1 s; 4, 1 s); Pausanias (II, 25,7; escol. a Eur, *Or*, 965); Ovidio, *Metamorfosis*, V, 236 s; escol. a Píndaro, *Nem*. IX, 30). Por su parte, CONTI (2006, Libro VII, Cap. 18) da cuenta de esta atribución a Preto de la paternidad de Perseo.

mitógrafos y literatos) a lo largo de la Historia. Carlos García Gual²¹ atribuye la anécdota a un autor muy tardío (comienzos del siglo VI d. C.) llamado Juan de Antioquía. Asegura que este es

un tipo bastante pintoresco en su mezcla de noticias, que racionaliza algunos mitos griegos, y pone a los dioses griegos en relación con personajes bíblicos, considerando a los olímpicos como parientes de Noé y contando que el rey David no quiso enviar ayuda militar a Príamo de Troya.

Pues bien, este autor narra una sorprendente versión que según García Gual «destila un taimado humor, cínico y corrosivo» y que, transcrita por este estudioso, reza como sigue:

Y Perseo se peleó con el padre de Andrómeda, que era viejo y ciego. Y como acostumbraba, alzó la cabeza de la Gorgona en su defensa. Pero como Cefeo era ciego, no tenía efecto sobre él. Perseo, que no podía entender cómo el viejo se libraba de la muerte a la vista de la Gorgona, pensó que la cabeza había perdido su poder, la volvió hacia sí mismo, la miró y se quedó de piedra. Y su hijo, Merro, reinó luego sobre los persas y fue él quien quemó la terrorífica cabeza de la Gorgona.

Fray Baltasar de Vitoria (en su *Theatro*, Primera Parte, Libro II, XXV) es uno de los pocos autores españoles que recogen la anécdota, aunque atribuyéndola a Suydas (como también hace Juan de Pineda, que igualmente es de los pocos que se hacen eco de este episodio). También Vitoria es de los pocos autores en hacerse eco de los catasterismos (i. e., conversiones en astros) asociados a nuestro mito.

Ya en nuestros días, el filósofo Carlos Goñi nos da cuenta de un detalle que tampoco aparece recogido en el amplio resumen de nuestro mito que recoge el *Diccionario Espasa*. En efecto, en el relato que este autor ofrece sobre la historia de Perseo parece darse (aunque Goñi no lo indica explícitamente) un cierto marco narrativo que le otorgaría una estructura circular: pues la narración termina con un detalle que no procede de Ovidio (de hecho, el sulmonense no se halla entre las fuentes citadas por el filósofo):

El disco (dicen que era de bronce) se clavó en el pecho del anciano rompiendo a la vez un collar de bolitas doradas que se desparramaron por el suelo como una torrencial lluvia de oro²².

En efecto, el detalle desvelado por Goñi nos hace pensar en una suerte de paralelismo entre el inicio del relato y su desenlace. De esta manera, la prisión de Dánae (identificada con una subterránea cámara de bronce) y la lluvia dorada con la que es seducida la joven prisionera tienen un reflejo en el disco y en las cuentas del collar del anciano Acrisio (aunque este paralelismo no sería exacto: ACRISIO > BRONCE > ORO > PERSEO > BRONCE > ACRISIO > ORO. Por lo demás, desconocemos la fuente en la que se basa Goñi para este relato, que tampoco hallamos recogido en ningún otro autor español.

²¹ GARCÍA GUAL (1997: 277).

²² GOÑI, Carlos (2001: 46).

3. ORÍGENES Y FUENTES

Como hemos podido comprobar, en la literatura antigua no se da un relato unitario que nos dé cuenta de todos los pormenores de la historia relacionada con la vida y hazañas de Perseo. Al contrario, los diversos episodios nos han llegado de manera fragmentaria, lo que ha provocado que la fábula adolezca de cierta falta de unidad y hasta que el propio héroe resulte estar un tanto desdibujado, como observa Martínez Berbel²³.

Los orígenes del mito parecen ser muy antiguos. Así, en su obra *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812), el filólogo y arqueólogo alemán G. F. Creuzer los relaciona con los antiguos cultos orientales. La figura del héroe argivo, fundador de la ciudad de Micenas, contiene, a su juicio, los principales elementos del gran símbolo de Mitra. Así, Perseo se identificaría con Mitra, héroe solar que constituiría una encarnación o epifanía terrestre del dios de la luz. Con todo, los vestigios de este culto no habría que buscarlos en Persia misma (donde quedó oscurecido, ya que no anulado, por la reforma de Zoroastro), sino en Etiopía y en Grecia, en los extremos orientales del África y de Europa, adonde lentamente transmigró desde el corazón del Asia.

Por su parte, el historiador J. J. von Görres admite también el origen persa y solar de Perseo, identificándolo con Feridún: héroe nacional iraní, vencedor de Zohak, príncipe de las tinieblas.

Otros autores, como Herodoto (II, 91), han apuntado al origen egipcio del héroe argivo, aunque también son muchos los que rechazan igualmente tal adscripción.

Finalmente, unos buscan analogías entre las aventuras asociadas a Perseo y otras religiones del Asia occidental (especialmente en el mito de Belerofonte, de Licia y Cilicia, que parece una mera duplicación del de Perseo). Otros lo consideran sin más como una divinidad helénica sin parentesco alguno con las asiáticas (esa fue la tesis de Ottfried Müller, que sólo veía en Perseo el numen tutelar de Argos).

En cuanto al episodio de Andrómeda, muchos sitúan su origen en costa de Siria, y creen descubrir en él un fondo semítico o cananeo, puesto que el gran dios marítimo de Tiro parece haber sido representado por un monstruoso cetáceo.

No obstante, las fuentes literarias que narran propiamente la historia de Perseo se deben a autores griegos y, posteriormente, latinos.

Los primeros testimonios son parciales o tangenciales. Así, el nombre de Perseo se cita ya en el Canto XIV (v. 319 y siguientes) de la *Iliada* (siglo VIII a.C.). En cuanto a Medusa, también son homéricas las primeras referencias. Así, aparece en el libro XI de la *Odisea*, donde se describe como un monstruo horroroso que vigila la entrada al reino de los muertos. También en la *Iliada* se nombra la cabeza de Medusa como adorno de la égida de Zeus. La versión más extensa del mito de Medusa aparece en la *Teogonía* (276 y ss.) y en *El escudo de Heracles*, obras ambas de Hesíodo (siglo VIII a.C.); mientras que la referencia a su poder de petrificar con la mirada aparece por primera vez en la Oda XII de las *Píticas* de Píndaro (siglo VI a.C.) 12. El elemento común de estos relatos

23 MARTÍNEZ BERBEL (2002: 307-308)

es la descripción no detallada que se hace de la gorgona, y que provoca, por tanto, cierta indeterminación²⁴.

Uno de los textos más bellos que encontramos entre los que se han conservado de los autores más antiguos es un fragmento de Simónides de Ceos (556-468 a. C). Se trata del fr. 543 en Dion. Hal. π. συνθ. 221-224, y consta de dos partes, ambas puestas en boca de Dánae durante su travesía en el arca. En primer lugar, la joven madre entona una tierna canción de cuna dirigida al pequeño Perseo, que duerme plácidamente, ajeno a la situación. La parte final constituye una plegaria a Zeus para implorarle que se apiade de ellos. El poema cuenta con una versión castellana en forma de silva que no nos resistimos a transcribir a continuación²⁵:

 Cuando, en el arca fina, sintió el soplo
del viento y la corriente
del mar revuelto, a Dánae
le entró miedo y, con las mejillas húmedas,
se echó sobre Perseo y, abrazándolo,
dijo: «¡Qué pena tengo,
hijo!. Pero tu sueño no se turba,
y duermes, no pensando
sino en mamar, en este leño triste
claveteado de cobre, que en la noche
reluce, y donde sólo
la oscuridad azul
te arropa. No te importan
ni el agua que te pasa por encima
sin tocarte el cabello, ni el bufido
del viento: siempre apoyas
la hermosa cabecita en la frazada.
Si te espantara lo que te causa espanto,
ya habrías dado oído a mis palabras.
Quiero que duermas, niño;
Y que se duerma el mar, que al fin se duerma
esa aflicción inacabable. ¡Que haya
un cambio, padre, Zeus,
por tu merced! ¡Ay, si cualquier palabra
injusta o temeraria hubiese dicho
al suplicarte, perdónamelo!.

Según Vicente Cristóbal, todas las fuentes literarias que narran el mito con cierta cohesión son posteriores al siglo v a. C. Por su parte, RUIZ DE ELVIRA (1975: 158-163) ofrece un exhaustivo recorrido por todas las fuentes, para lo cual divide la fábula en las tres partes siguientes:

1) Desde los orígenes de Perseo hasta su huída tras la decapitación de Medusa: las fuentes son fundamentalmente tres: Ferecides (3F 4 en schol- Ap. Rh. IV 1091, y 3 F 11 en schol. Ap. Rh. IV 1515), Apolodoro (II 4, 1-3) y schol. Lyc. 838. Estas tres fuentes «son las únicas que mencionan elementos tan importantes como la maquinación de Polidectes para alejar a Perseo, la asistencia a éste de Hermes y Atenea, y la etapa intermedia entre las Greas y las Gorgonas, esto es, la visita de Perseo a esas misteriosas ninfas que le proporcionan los utensilios gracias a los cuales va a conseguir dar cima a

24 CANNAVACCIUOLO (2010: 429-442).

25 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (s. f, ca. 2010: 23).

su empresa [...]. Relatos mucho más incompletos hay también por orden de mayor a menor extensión, en Ovidio²⁶ (*Met.* IV 610-620, 772-789), Higino (*fab.* 63), Luciano (*dial. mar.* 14, 1-2 y 12, 1), schol. *Il.* XIV 319, schol. Pind. *Pyth.* X 72, Píndaro (*Pyth.* XII 19-38, X 68-75) y Hesíodo (*Scut.* 216-237, *Theog.* 280 s.)»²⁷

2) Vuelo de regreso, liberación de Andrómeda y lucha contra Fineo: la primera etapa de esta parte (episodio de Atlas) «es poco conocida, contada por vez primera por Ovidio (*Met.* IV 627-662) y pocas veces mencionada después (en Lucan. IX 654 y schol. Bern., Etym. M. 164, 20, schol. Lyc. 879, Serv. *Aen.* IV 246, Lact. Plac. *Theb.* I 98, Myth. Vat. II 114) e inconciliable, por otro lado, su resultado con un dato constante y unánimemente atestiguado del en cambio celeberrimo trabajo hercúleo de las manzanas de las Hespérides»²⁸ Por el contrario, el resto de los acontecimientos narrados en este apartado aparecen por doquier, con escasas variantes, en todas las fuentes: «Apolodoro (II 4, 6), schol. Lyc. 836 y 838, y Ovidio (*Met.* IV 669-789, V 1-249; el relato ovidiano es el más detallado de todos); y después, menos detallados pero con peculiaridades muy interesantes, Manilio (V 538-618: sólo el salvamento de Andrómeda, pero bastante pormenorizado), Luciano (*dial. mar.* 14, 3: bastante detallado también para el salvamento, pero sin nada posterior a la boda de Perseo y Andrómeda, igualmente, y con la petrificación parcial del monstruo, que está también en *de oeco* 22), Eratóstenes (*Catast.* 15, 16, 17 y 36), Higino (*fab.* 64 y *Astron.* II 11), Ferecides en schol. Ap. Rh. IV 1091 y 1515 (omitiendo el relato del salvamento en la segunda parte de schol. 1091 = 3 F 12, y toda mención de Andrómeda en schol. 1515 = 3 F 11), y Myth. Vat. I 73.»²⁹

26 Aunque la fuente más difundida de nuestro mito en la literatura española sean las *Metamorfosis*, hay que tener en cuenta que, como se verá en el apartado siguiente, el poeta de Sulmona desestima en su relato la práctica totalidad de los acontecimientos relativos al origen de Perseo: tan sólo hace fugaces referencias a la lluvia de oro a través de la cual fue engendrado por Júpiter y al hecho de que Perseo es un semidiós. Así pues, no se encuentra en el original ovidiano la fuente de las recreaciones de esta parte inicial de la historia de Perseo llevadas a cabo por autores españoles; pero sí puede hallarse en las traducciones al castellano que circulaban por los ambientes literarios como moneda de cambio y que, como ya se ha visto, estaban repletas de adiciones, sumarios y anotaciones finales. Por otro lado, también Terencio recoge el mito de Dánae, principalmente, como base para su comedia *Eunuco*, y los *Carmina* de Horacio lo recogen parcialmente como *exemplum mythologicum* que muestra el poder corruptor del oro. Por su parte, 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. Por otro lado, 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.

27 RUIZ DE ELVIRA (1975: 158).

28 RUIZ DE ELVIRA (1975: 162).

29 RUIZ DE ELVIRA (1975: 162). Acerca de la muerte de Medusa nos ofrecen datos diversas fuentes, como la *Biblioteca* de Apolodoro (II, 4, 1 y ss.); la *Historia* de Heródoto (VI, 61); los *Catasterismoi* de Eratóstenes, (16 y ss, 22, 36); las *Píticas* de Píndaro (XII, 17 y ss.); los escolios a las *Argonáuticas* de Apolodonio de Rodas, (IV, 1091, 1515); autores como Tzetzes, Johannes e Isaac; el Comentario a Licofrón (838); las *Fabulae* de Higino (63, 151); o Nonno de Panópolis en sus *Dionisiacas* (XLVII). Por su parte, la *Farsalia* de Lucano nos ofrece detalles sobre el vuelo de Perseo posterior a la decapitación del monstruo, cuya cabeza deja caer gotas de sangre emponzoñada que da lugar al surgimiento de las abundantes culebras del desierto libio. Asimismo hay constancia de que la fábula de Andrómeda y Perseo apareció varias veces en el teatro ateniense. El primer documento de relevancia es una tragedia de Eurípides, titulada *Andrómada*, de la que nos han llegado solo algunos fragmentos, y que según Vicente Cristóbal constituiría la fuente para la versión ovidiana del mito. Pero de esta pieza (al parecer muy celebrada) no nos han llegado más que unos breves fragmentos, así como la parodia que de una de sus escenas hizo Aristófanes en las *Tesmoforias*. También se tiene noticia de la existencia de tragedias, hoy perdidas por completo, de los otros dos grandes trágicos, Esquilo y Sófocles (aunque la obra de este último sobre el mito sería, según algunas fuentes, un drama satírico). Igualmente se habría perdido otra *Andrómada*, debida a Lycophrón, autor que se había propuesto renovar muchos de los argumentos de Eurípides. Por su parte, Manilio, en su *Astronomica*, recoge la liberación de Andrómeda y la lucha de

3) Sucesos posteriores (hasta la muerte de Acriso): «las fuentes son Apolodoro (II 4, 3-4), schol. Lyc. 838 y Ferecides 3F 12».³⁰

Así pues, pocos son los textos de la Antigüedad que nos ofrecen un relato de las aventuras de Perseo en su totalidad. Una de las fuentes más completas son los *Diálogos marinos*, de Luciano de Samósata, que recogen, de modo indirecto, los diversos episodios (aunque, como advierte Ruiz de Elvira, solo hasta el casamiento entre Perseo y Andrómeda). Sin embargo, será el relato ovidiano de las *Metamorfosis* (bien en el original latino o a través de las traducciones italianas y castellanas) la base fundamental para la adaptación del mito por nuestros escritores clásicos. Sin olvidar, claro está, las anotaciones y comentarios que acompañaban a estas ediciones y los manuales mitográficos que desde la época medieval circulaban por toda Europa.

Por otro lado, Ruiz de Elvira alude igualmente a las fuentes grecolatinas de otros detalles de nuestra fábula como los siguientes:

a) la **desnudez** de Andrómeda, «raramente atestiguada en la Antigüedad»: solo en un texto aparece desnudez total (*Las Etiópicas* de Heliodoro IV 8, en la descripción de un cuadro que muestra la liberación de Andrómeda por Perseo); y también en un único texto (Luciano *dial. mar.* 14, 3) hallamos desnudez parcial. «Todos los demás o no dicen nada sobre si estaba o no vestida (así Ovidio, el fr. 125 Nauk de la *Andrómada* de Eurípides, Filóstrato *imag.* I 29, Ferecides, Apolodoro, Higino, Eratóstenes, Myth. Vat. y schol. Lyc.), o dicen que estaba vestida (así Manilio, vv. 547 y 556-557, y, también en un cuadro como en Heliodoro y en Filóstrato, Aquiles Tacio III 7)»³¹. Pese a ello es detalle en el que Ariosto insiste en su descripción de Angélica en el célebre rescate de ésta por Rugiero (*Orlando furioso*, X, 95-98 y XI, 2-3 y 11), escena inspirada en la salvación de Andrómeda.

b) la **fundación** de Micenas aparece en Pausanias (II 16, 2-4 y II 15, 4, cf. Nicandro *Alexipharm.* 100 y schol. 103, y Etym. Magn. 594, 7) y en schol. Lyc. 838 p. 271, 2-3, Scheer; En Apolodoro (II 4, 4) «Perseo, una vez rey de Tirinto, fortifica y amuralla a Micenas y Midea»³².

c) el **trueque** de reinos se encuentra en Apolodoro (II 4, 4), Pausanias (II 16,3) y schol. Lyc. 838, pp. 270, 35-271, 1-2 Scheer.

d) las **Greas** son tres en la práctica totalidad de las fuentes: Pefredo, Enío y Dino, mientras que esta última es obviada por schol. Lyc. 838, p. 269, 27 Scheer (tradición hesiodea).

e) el **vuelo** de Perseo se produce gracias a las sandalias aladas y no en el caballo Pegaso: «esta última asociación es un error renacentista y brota de tres hechos independientes: que Perseo vuela, que del cuello de Medusa, al ser decapitada por Perseo, brotan Pegaso

Perseo con el monstruo.

30 RUIZ DE ELVIRA (1975: 162). Al igual que sucede con el origen de Perseo, Ovidio tampoco menciona acontecimientos como la muerte accidental de Acriso a manos de su nieto, la muerte de Perseo mediante la cabeza de Medusa o el catasterismo de este y de su esposa y suegros. La fundación de Micenas por parte de Perseo aparece en Pausanias (2.16.3), y los catasterismos de Andrómeda y Perseo aparecen también en Manilio..

31 RUIZ DE ELVIRA (1975: 163).

32 RUIZ DE ELVIRA (1975: 164).

y Crisaor [...] y, finalmente, que Ariosto, en el salvamento de Angélica por Rugiero, que en muchas de sus estrofas es un purísimo calco del de Andrómeda por Perseo en Ovidio [...], presenta a Rugiero montado en el hipogrifo; y siendo Pegaso lo más parecido que hay al hipogrifo en la mitología clásica, y dada la inmensa boga del *Orlando furioso* en los siglos XVI y XVII, todo ello dio lugar, en multitud de cuadros de esos siglos sobre el tema de Perseo y Andrómeda, a la contaminación de presentar a Perseo cabalgando en el caballo alado o recién desmontado del mismo [...]. Es Belerofontes [...] el único héroe que vuela montado en Pegaso; sin embargo, la confusión de Belerofontes con Perseo, limitada a los nombres, aparece ya en Myth. Vat. I 71»³³

f) Sobre la **jactancia de Casiopea**, la mayor parte de las fuentes quieren que esta se hubiera gloriado de que su belleza era superior a la de las nereidas, mientras que en schol. Lyc. 836 la ofensa iba dirigida contra Hera.

g) En cuanto a la **lucha de Perseo contra el monstruo marino**, Apolodoro, Ovidio y Manilio relatan que esta se produce únicamente a tajos con la cimitarra, mientras que otras fuentes (Luciano, schol. Lyc. 836 y Malalas p. 41) añaden la petrificación de una parte del monstruo mediante la exhibición por Perseo de la cabeza de Medusa.

Por lo que se refiere al **catasterismo** final de Perseo, Andrómeda, Cefeo, Casiopea y Pegaso –también del monstruo marino en la constelación la Ballena³⁴–, las fuentes básicas son los poemas astronómicos de Eratóstenes (*Catasterismos*) y Manilio (*Astronómicas*). El primero de estos autores indica, además, que fue Hermes quien suministró a Perseo el yelmo y las sandalias, y para el detalle de la hoz, se remite a Esquilo, quien en su *Fórcides* atribuye el obsequio a Hefesto³⁵. En el caso de Andrómeda³⁶ y Cefeo³⁷, Eratóstenes hace referencia a la obra de Eurípides hoy perdida,

33 RUIZ DE ELVIRA (1975: 159). Sin embargo, CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 79) observa que existe una fuente antigua de este detalle, y precisamente en Ovidio (*Amores*, III, 12, 24: *victor Abantiades alite fertur equo*).

34 ERATÓSTENES (1999: 104, catasterismo 36) remite a la *Andrómada* de Sófocles como fuente de este catasterismo, y describe como sigue la correspondiente constelación: «lleva dos estrellas brillantes en la cola; desde la cola hasta la convexidad del costado tiene cinco, y otras seis debajo del vientre. Suman un total de trece».

35 Cf. ERATÓSTENES (1999: 76, catasterismo 22). Acerca del catasterismo propiamente dicho, cuenta Eratóstenes (1999: 77) «Luego la diosa Atenea se revistió la cabeza de Medusa hasta que cubrió la coraza de su pecho y premió a Perseo con un lugar en el firmamento, donde lo podemos contemplar con la cabeza de la Gorgona. Tiene sobre cada hombro una estrella de brillo intenso, otra también brillante en el extremo de la mano derecha, otra en el codo, y otra en el extremo de la mano izquierda, en la que parece sostener la cabeza de la Gorgona; hay una en la cabeza de la Gorgona, otra en el vientre y otra en la cadera; una más, también de intenso brillo, en el muslo derecho, una en la rodilla y otras dos en la espinilla, así como otras tres que configuran la cabellera de la Gorgona. La cabeza y la segur carecen de estrellas, aunque parecen intuirse en un conjunto nebuloso. Suman en total diecinueve».

36 «Figura entre las constelaciones por voluntad de la diosa Atenea, en recuerdo de las hazañas de Perseo; muestra sus brazos abiertos en cruz, tal y como fue expuesta ante el monstruo marino [...]. Tiene una estrella de intenso brillo en la cabeza, una en cada hombro, una sobre el codo derecho, una muy brillante en el extremo de la mano y otra sobre el codo izquierdo; una más en el brazo, y otra brillante en la mano izquierda, tres en la cintura y cuatro más encima, una brillante en cada rodilla, dos sobre el pie derecho y una finalmente en el izquierdo. Suman un total de veinte». (ERATÓSTENES: 1999: 68-69, cat. 17).

37 «Ocupa el lugar cuarto en el orden de las constelaciones. El círculo ártico ocupa desde los pies hasta su pecho; el resto de su cuerpo hasta el extremo de su cabeza corresponde en parte al círculo ártico y en parte a la zona del trópico de verano [...]. Por deferencia a su hija, Cefeo fue elevado al firmamento por decisión de la diosa Atenea. Posee dos estrellas brillantes sobre la cabeza, una en cada hombro, una sobre cada mano, una poco brillante sobre cada codo, tres en la cintura oblicuas sobre la mitad del vientre, una

que según este autor relataba estos catasterismos. En el caso de Casiopea³⁸, el mismo autor hace referencia a la obra de Sófocles sobre el mito, asegurando que según el dramaturgo las divinidades ofendidas por la jactancia de Casiopea fueron las nereidas, y Poseidón el dios vengador que envió el monstruo y ordenó el sacrificio de Andrómeda. Finalmente, por lo que se refiere a Pegaso³⁹, el autor ofrece dos curiosas versiones que en nada relacionan al mítico caballo alado con la historia de Perseo.

Una última cuestión es la relativa al **color de la piel de Andrómeda**. La práctica totalidad de las fuentes antiguas (y desde luego Ovidio en sus *Metamorfosis*) nos describen a la princesa como una bella joven de piel blanca (tan blanca que, desde lejos, según Ovidio en *Metamorfosis*, IV, 673-675, Perseo la había confundido inicialmente con la estatua marmórea de una diosa (o incluso con la diosa misma). Sin embargo, el propio Ovidio (que como ya hemos visto se contradice a sí mismo también en el caso del vuelo de Perseo⁴⁰) nos muestra en algunos pasajes de su obra una Andrómeda de piel oscura, rasgo más acorde con su adscripción etíope. Vicente Cristóbal rastrea en un interesante artículo⁴¹ los tres pasajes en los que el sulmonense atestigua esta peculiaridad (todos ellos en el *Ars amatoria*⁴²), que en la literatura española solo aparece, que sepamos, en dos obras literarias: una, ya citada por Cristóbal, es un soneto del pintor y poeta Francisco Pacheco, suegro de Velázquez; la otra, la comedia tardobarroca *También habla lo insensible*, del catalán Ignacio Ferrera y Pascual. Ambas obras serán analizadas en los apartados correspondientes del presente trabajo⁴³.

en el costado derecho, dos en la rodilla, una en la punta del pie y cuatro encima del pie. Suman un total de diecinueve». (ERATÓSTENES: 1999, 64-65, cat. 15).

38 «Su propia hija, Andrómeda, fue expuesta al monstruo. Casiopea aparece representada a su lado, sentada sobre un cojín. Tiene una estrella brillante sobre la cabeza, una también brillante sobre cada hombro, otra sobre el pecho derecho, una de luz tenue sobre el codo derecho, una sobre la mano derecha, una sobre la izquierda y una sobre el ombligo; dos brillantes en el muslo izquierdo, una brillante sobre la rodilla, otra sobre el asiento y una sobre cada uno de los tres vértices del cojín donde está sentada. Suman un total de quince». (ERATÓSTENES: 1999, 66-67, cat. 16)

39 «De su figura se reconoce sólo la parte delantera hasta la zona del ombligo. Cuenta el mitógrafo Arato que era un caballo que pastaba en el monte Helicón y que con un golpe de su casco hizo brotar una fuente que pasó a llamarse Fuente del caballo. Otros autores en cambio sostienen que se trata de Pegaso, que había ascendido al cielo tras la caída de Belerofonte, su jinete, cosa que merece poco crédito para otros, porque el caballo no tiene alas. Por su parte Eurípides cuenta en su obra *Melanipa* que se trata de la Yegua, una hija del centauro Quirón, que seducida con engaño por Eolo y al ver aumentar el volumen de su vientre huyó al monte, donde permaneció hasta que le alcanzaron los dolores del parto. Su padre se puso a buscarla y a punto de ser descubierta pidió ser metamorfoseada para que no la reconocieran, y así quedó convertida en yegua. Luego, como recompensa por el común sentimiento de piedad de hija y padre hacia ella, Ártemis la subió al cielo y la ubicó en una zona donde el Centauro (su padre Quirón) no puede verla. Los cuartos traseros de la constelación no son visibles, a fin de que no se vea que es hembra. Lleva dos estrellas tenues sobre el hocico, una brillante en la cabeza, otra sobre la quijada, una sin brillo en cada oreja, cuatro en la cerviz (de ellas la de mayor brillo es la que se encuentra más cerca a [sic] la cabeza), una en el hombro, otra en el pecho, una en el lomo, otra de mucho brillo al final de la zona del ombligo, dos en las rodillas delanteras y una en cada pezuña. Suman un total de dieciocho» (ERATÓSTENES: 1999, 70-71, cat. 18).

40 *Vid. supra*, n. 11.

41 CRISTÓBAL LÓPEZ (1997: 325-336).

42 Estos pasajes son: I, 51-54, donde Ovidio señala al lector que para encontrar mujeres de piel exótica no hace falta irse lejos como Perseo, pues también las hay en Roma; II, 641-642, donde se toma la supuesta negrura de Andrómeda como ejemplo de que el amante debe ser capaz de disculpar los defectos de la amada; y III, 189-192, donde aconseja a las mujeres morenas vestir de colores claros (como asegura hacia la princesa etíope), pues el contraste les favorece estéticamente (CRISTÓBAL: 1997, 327-328).

43 Sin embargo, el propio Ovidio en sus *Metamorfosis* (Libro II) se refiere a la leyenda de Faetón como origen del color negro de la piel de los etíopes. A lo largo de la historia de nuestras letras hemos encontrado dos testimonios que se hacen eco de esta fábula en el contexto de la narración de la liberación de Andrómeda, aunque sin indicar explícitamente que esta fuese negra. El primero de ellos, no

4. LA VERSIÓN OVIDIANA.-

El relato ovidiano de las aventuras de Perseo abarca desde el v. 604 del Libro IV de las *Metamorfosis* hasta el v. 249 del Libro V, más una especie de epílogo-puente que ocupa los vv. 250-263 y que sirve de transición a una nueva narración –la de la fábula de Pireneo–. Los hechos narrados en este pasaje son los siguientes, que presentamos de manera resumida en el mismo orden en que nos los ofrece Ovidio:

Acrisio, hijo de Abante y rey de Argos, no quiso creer que su nieto Perseo fuera hijo de Júpiter⁴⁴ (quien le había engendrado en Dánae transformado en lluvia de oro). Pronto se arrepentiría de su incredulidad al ver a Perseo convertido en semidiós, pues el joven mató a la gorgona y con sus restos en la mano (los cuales dejaban caer gotas de sangre que se transformaban en serpientes, razón por la cual las tierras de Libia están infestadas de ellas) surcó los aires y, arrastrado por los vientos, llegó a la región de Hesperia, célebre por sus árboles de frutos de oro. Moraba allí el gigante Atlas, y Perseo le pidió hospitalidad. Pero Atlas recordó que según un antiguo oráculo, sus frutos de oro le serían arrebatados por un hijo de Júpiter, por lo que echó a Perseo de su presencia. El joven se vengó mostrando la cabeza de Medusa al gigante, que quedó convertido en una enorme montaña.

El héroe «puso las alas a sus pies» y llegó a tierras de Etiopía, donde divisó a una bella muchacha atada a una roca junto al mar –era Andrómeda, injustamente castigada por la vanidad de su madre; aunque, dada la blancura de su piel, el joven la había tomado en un principio por una estatua–. Perseo se le acercó y, súbitamente enamorado, le preguntó su nombre y patria, así como la causa de su desgracia. La doncella, inicialmente callada por pudor, acaba respondiendo. En ese momento emerge a la superficie del mar un terrible monstruo dispuesto a devorarla. Perseo se compromete ante Cefeo y Casiopea, reyes del lugar y padres de la joven, a salvar a esta a cambio de que consientan en entregársela como esposa (después de vanagloriarse por su filiación y hazañas, asegurando que no encontrarían un yerno mejor y recordando que la decisión era urgente). La propuesta es aceptada y el valiente héroe lucha contra el monstruo y logra vencerlo y liberar a Andrómeda, aclamado por los soberanos. A fin de poder lavarse las manos, Perseo deposita la cabeza de Medusa, hija de Forcis, sobre unas plantas acuáticas, que se solidifican al contacto con el monstruo dando origen al coral –al observar tal prodigio, las ninfas marinas siembran la costa de semillas coralinas–.

Tras ofrecer sacrificios a Júpiter, Mercurio y Palas, el joven abraza a su nueva esposa y ambos, escoltados por Amor e Himeneo y rodeados de antorchas, música, incienso y aclamaciones, se dirigen hacia el convite nupcial, preparado en el palacio real y al que acuden selectos invitados. Al final del banquete, y a petición del novio, uno de ellos informa a este de las costumbres del país, y a continuación le ruega a su vez que cuente la manera en que consiguió la cabeza de Medusa. Perseo relata cómo burló la vigilancia de las monstruosas Fórcides, encargadas de custodiar la ciudad donde moraban las Gorgonas, sita «al pie del helado Atlas» (estas gemelas hijas de Forcis compartían un solo ojo, y Perseo había aprovechado el momento en que una de ellas se lo prestaba a otra

estrictamente literario, se encuentra en el relato del Tostado, mientras que el segundo aparece en un pasaje de la fábula anónima sobre el mito dedicada a don Pedro Sarmiento de Mendoza hacia mediados del siglo XVI. Volveremos sobre esta cuestión en nuestro análisis de los textos correspondientes.

44 Como es lógico, Ovidio latiniza todos los nombres propios de la fábula.

y ambas estaban ciegas). El joven se encontró con que tanto Medusa como las sierpes que constituían su cabellera se hallaban durmiendo. A su alrededor se encontraban todos aquellos hombres y animales a los que la visión de la gorgona había convertido en piedra. Para evitar correr la misma suerte, Perseo no miró al monstruo directamente sino reflejado en un escudo, y así fue como logró cortarle la cabeza, de la cual surgieron al punto el alado Pegaso y sus hermanos. A la pregunta de por qué Medusa era la única gorgona que tenía serpientes entremezcladas con los cabellos, Perseo cuenta que Medusa había sido en otro tiempo una bellísima joven de hermosa cabellera, y cómo un día el dios Neptuno la había forzado en un templo de Palas. Horrorizada ante tamaña profanación, la diosa –que había ocultado a sus ojos la escena escondiendo el rostro tras la égida– se vengó de Medusa transformando sus cabellos en sierpes y las grabó en el escudo para tomar a su vez venganza de sus enemigos.

En este punto del relato concluye el Libro IV y se inicia el V con la brusca irrupción en el banquete de Fineo (hermano de Cefeo y antiguo prometido de su sobrina Andrómeda). Este, encolerizado, desafía al héroe pese a las palabras de su hermano el rey, quien le ruega que entienda que es Perseo quien merece a Andrómeda por haberla librado de la muerte, y no él, que nada había hecho por salvar a su sobrina y prometida. Fineo y sus secuaces entablan una feroz lucha –narrada por Ovidio con enorme profusión de detalles– que Perseo repele con valor. Pero finalmente, y ante la desproporción numérica de sus fuerzas, el joven desiste de continuar la lucha con saetas y recurre a exhibir la cabeza de Medusa para convertir en estatuas a sus enemigos, no sin antes advertir a sus seres queridos que se abstengan de mirarla a menos que quisieran perecer –pese a ello, uno de sus soldados, Aconteo, muere también ante la visión de la monstruosa cabeza–. El último en ser petrificado –a pesar de que en el instante final había suplicado piedad– es Fineo, cuya expresión cobarde queda así inmortalizada.

El héroe regresa a Argos con Andrómeda, y allí (esgrimiendo de nuevo la letal cabeza) se venga de otros dos enemigos: primero del tirano Praeto (Preto), que había desposeído de su reino a Acrisio –del cual es hermano gemelo–; y después de Polidecto, rey de la isla de Sérifos, quien odiaba a Perseo y negaba su hazaña de haber dado muerte a la gorgona. La narración ovidiana relativa a Perseo concluye al inicio del capítulo 2 del Libro V, en el que Palas, que hasta entonces había acompañado a su hermano Perseo, abandona Sérifos y se dirige a la morada de las Musas, en el Helicón, para interesarse por una fuente que Pegaso había hecho brotar con su pezuña al nacer de la sangre de Medusa. Las Musas confirman la historia y muestran la fuente a la diosa, con lo que se da paso a la siguiente fábula.

Lo primero que llama la atención en el relato ovidiano respecto a las ulteriores versiones del mito es el orden de la narración. En efecto, esta comienza *in medias res*, con una referencia a Acrisio que sirve de bisagra con la historia precedente (la de Cadmo y Harmonía) y da paso inmediatamente al vuelo del joven tras haber llevado a cabo la decapitación de Medusa, sin que se nos haya dado información alguna, no ya acerca de los orígenes y circunstancias del héroe o de los antecedentes de su hazaña, sino de la hazaña misma. Esta no será relatada hasta mucho más adelante (IV, 772-786), por el propio Perseo durante el banquete nupcial. Por lo demás, el relato sigue un orden cronológico, salvo una nueva alteración relativa igualmente a la gorgona, cuya triste historia –que, en rigor, quedaría fuera del relato concerniente a Perseo– es asimismo narrada por él (IV, 793-803).

Álvarez/Iglesias señalan algunas notas acerca de las fuentes manejadas por Ovidio para su relato:

a) Según Haupt-Ehwald, en la primera parte del relato de los hechos relativos a Perseo (hasta la petrificación de Atlas, i. e., Libro IV, vv. 605-664) se mezclan, según la técnica alejandrina, las tragedias griegas y romanas sobre Andrómeda.

b) La saga de Perseo y Andrómeda se conoce solo a partir de Ferecides, Heródoto y los trágicos del siglo V. Según Álvarez-Iglesias, probablemente Ovidio tenga como modelo literario la *Andrómada* de Eurípides a través de Ennio y Accio.

c) Para Bömer, los vv. IV, 695-704 constituyen una parodia del pacto Latino-Eneas-Lavinia.

d) E. De Saint Denis sostiene que el símil de la nave (IV, v. 706) está inspirado en Accio.

e) Identificación de las Forcides con las Greas ('viejas'); estas son tres para Hesíodo, pero solo dos para Ovidio. El relato ovidiano podría estar inspirado en *Aesch. Phorc. Fr. 459 Hette* y *Eratosth. Catast. 22*).

f) En las fuentes antiguas no se indica que Perseo mire directamente a Medusa.

g) Bömer IV-V 230: el grupo Perseo-Andrómada-Fineo-Cefeo-Casiope supone una parodia de la péntada formada en la Eneida por Eneas-Lavinia-Turno-Latino-Amata

Cabe destacar la prolijidad con que Ovidio nos da cuenta del feroz combate entre el héroe y los partidarios de Fineo (V, 30-235), de los que se nos ofrece todo tipo de detalles debidos a la imaginación del poeta: desde los nombres de los guerreros hasta su procedencia geográfica, así como circunstancias diversas y parlamentos de considerable extensión. Según Bömer, el episodio de la lucha entre Perseo y Fineo sería invención de Ovidio, al igual que los nombres de los participantes. Estos son difícilmente identificables: algunos coinciden con nombres de Lápitias o Centauros y solo son mencionados por Ovidio. La crítica es unánime en considerar este episodio como una parodia de un combate épico, en el que incluso encontramos al anciano que no interviene y aconseja detener el enfrentamiento (en este caso este papel corresponde al personaje de Ematión, V, vv. 10 ss).⁴⁵

Tal profusión de detalles resulta tanto más sorprendente cuanto que, por otro lado, Ovidio omite todo lo relativo al encierro de Dánae y al abandono de esta y del pequeño Perseo en un cofre a la deriva, así como al hecho de que todo ello se deba al oráculo según el cual el hijo de Dánae acabaría dando muerte a Acrisio. En la misma línea, nada se dice acerca del cumplimiento final de esta profecía. Tampoco se pronuncia el poeta acerca de los catasterismos de Perseo, Andrómeda y los padres de esta (ni tampoco sobre los de Pegaso y el monstruo marino).

De hecho, Ovidio parece dar por sentado que el público al que se dirige ya conoce los pormenores de la fábula que les está narrando, y no otra sería la razón de esta omisión de multitud de datos y de la adición de otros de su invención –estos últimos contribuirían a dotar a su relato de la originalidad necesaria para suscitar el interés de los lectores–. Así pues, pensamos que vale la pena ofrecer un repaso acerca de los

⁴⁵ Cf. Álvarez/Iglesias

pormenores de una y otra características del relato sobre Perseo que encontramos en las *Metamorfosis*.

Además de hurtarnos por completo –omisión nada desdeñable– toda la primera parte de la fábula (el encierro de Dánae, la concepción de Perseo, el abandono de ambos por Acrisio, su llegada a Sérifos y los motivos del encargo a Perseo de dar muerte a la monstruosa gorgona), la primera de las omisiones que encontramos es la del nombre de Medusa hasta bien entrado el relato. En efecto, Ovidio nos presenta a Perseo surcando los aires y llevando el mortífero despojo (*uiperei referens spoliū memorabile monstri*, v. 615), que más tarde se identifica con la cabeza de la gorgona (v. 618), sin especificar a cuál de ellas se refiere (bien es verdad que las otras eran inmortales). El poeta no dice ni una palabra acerca del célebre zurrón en el que el héroe ha guardado el trofeo de su hazaña, como tampoco del resto de los objetos proporcionados por las ninfas: en este sentido, llama singularmente la atención la naturalidad y *alegría* con las que Ovidio se refiere a «las alas» que Perseo se coloca en los pies para poder volar; pero tampoco dice ni palabra sobre el casco de Hades que le confiere invisibilidad y gracias al cual puede huir de las otras dos gorgonas –de hecho omite igualmente tal persecución–. Así pues, no se nombra a Medusa hasta el v. 655, correspondiente a la petrificación de Atlas.

Tampoco se dice que Perseo haya utilizado la letal cabeza para acabar con el monstruo marino, si bien acto seguido lo encontramos depositándola sobre unas plantas acuáticas. Este último detalle nos hace abundar en la ausencia de zurrón alguno, con lo que cabe plantearse la razón por la cual no quedan petrificados cuantos personajes se acercan a nuestro héroe y si este continúa manipulando la cabeza de Medusa sin mirarla o haciéndolo a través del escudo de Atenea –por no hablar de las ninfas marinas que observan el prodigioso nacimiento del coral–. Acerca de dicho escudo hay que mencionar un notable anacronismo en el relato ovidiano: el que se produce cuando Perseo asegura que Atenea lleva en su égida la cabeza de la Medusa, cuando, de hecho, en esos momentos la cabeza se encuentra todavía en poder del héroe (quien más tarde se la regalará a la diosa).⁴⁶ No es este el único anacronismo que hallamos en la narración ovidiana: otro de ellos se encontraría en el episodio de Atlas, pues diversas fuentes indican que Hércules, biznieto (o tataranieta) de Perseo encontrará al gigante sin petrificar, sosteniendo la bóveda celeste en castigo por haber encabezado la lucha de los titanes contra Júpiter. Según Haupt/Ehwald, el oráculo que profetizaba cómo un hijo de Júpiter robaría las manzanas de oro del jardín de las Hespérides es una invención ovidiana⁴⁷. No sería, en todo caso, la única, pues, al parecer, a Ovidio se debe también el diálogo entre Perseo y Andrómeda previo a la liberación de esta –y que luego sería imitado por Luciano⁴⁸–.

Como variantes respecto a otras fuentes, señalemos que en las *Metamorfosis* las Fórcides solo son dos –no se nos indican sus nombres– y el único miembro que comparten es el ojo, sin que se haga mención a diente alguno. Tampoco se nos ofrecen los nombres de las otras dos gorgonas –Esteno y Euríale–, y ya hemos visto que estas no aparecen en el escenario de la decapitación de Medusa; aunque sí se habla de «las gorgonas», en plural, cuando Perseo se informa acerca de la morada de estas. En cuanto a los seres surgidos de Medusa tras su muerte, Ovidio no explica que se trata de los hijos que esta tuvo con Neptuno a raíz de la violación a la que el dios la sometió en el

⁴⁶ En opinión de Álvarez/Iglesias, además de un anacronismo se trataría de un rasgo de humor ovidiano.

⁴⁷ Cf. Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, n. 485, p. 341.

⁴⁸ Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, n. 484, p. 341.

templo de Palas. Tampoco se especifica en su relato el número de los vástagos, ni se dice nada acerca de su naturaleza: solo al final del relato, y como pretexto narrativo que da pie a la siguiente fábula, se habla de la pezuña de Pegaso como de la causa del surgimiento de la fuente –se trata de la fuente de los poetas, llamada Hipocrene–, sin que se aclare que era un caballo alado. Por lo demás, observamos una falta de insistencia en aspectos como el rencor que Palas mantiene hacia Medusa por la profanación de su templo –sobre la injusticia de este sentimiento poco cabe esperar en un autor pagano⁴⁹– o el hecho de que Palas y Mercurio, en tanto que hijos de Júpiter, son hermanos de Perseo, razón por la cual ambos dioses protegen al héroe –aunque sí se nos dice (V, 250) que la diosa ha acompañado a su hermano hasta el momento de la venganza del héroe contra Polidectes–. Por otro lado, encontramos cierta ingenuidad ovidiana en la advertencia –a gritos– que hace Perseo a los suyos para que se abstengan de mirar la cabeza de la gorgona cuando la exhibe ante sus enemigos; pues, como es obvio, también estos están oyendo perfectamente las palabras del joven, por lo que no deja de ser sorprendente que todos ellos sucumban ante la mortal visión.

Vemos, pues, cómo el hipotético lector de *Las Metamorfosis* que desconociera los detalles de la fábula de Perseo, probablemente perdería el hilo narrativo al seguir el relato ovidiano.

Otros aspectos del mito que quedan sin resolver en Ovidio tampoco hallan explicación en las demás fuentes. Así, entre otros, el extraño parentesco de la bellísima y mortal Medusa con las otras dos gorgonas y con las grayas; todas ellas inmortales, monstruosas y hermanas suyas.⁵⁰ O, en la misma línea, la disparidad de naturalezas entre los diversos hijos de Medusa y Poseidón –tanto entre sí como con respecto a sus progenitores–: un caballo alado (Pegaso), un joven gigante que nace armado de una espada (de ahí su nombre, Crisaor) y, al menos, un tercer personaje, que según Álvarez/Iglesias⁵¹ se corresponde con Calíroo⁵². Claro es que el mito tampoco explica por qué nacen adultos

⁴⁹ En efecto, el sacrilegio cometido por Neptuno y Medusa en el templo de Minerva se debe a una violación, lo que convierte esta historia en una enorme injusticia: Medusa es castigada, por una acción de la que ella misma había sido víctima, a perder su belleza y convertirse contra su voluntad en un monstruo que debe ser vencido por el héroe. De esta manera, los tres personajes femeninos cuya historia se entrelaza con la de Perseo se presentan como víctimas inocentes de acciones ajenas que son sentenciadas a pagar por esas culpas de otros, y significativamente en todos los casos es la belleza femenina la que desencadenará su desdicha. Así, Dánae ha sido también violada por Júpiter y es abandonada por su propio padre junto con Perseo, el bebé fruto de tal unión. Por su parte, Andrómeda es condenada a morir devorada por el monstruo marino a causa de una ofensa que Ovidio no especifica, pero que en todo caso tampoco ha sido cometida por ella sino por su madre, y que tiene que ver con la belleza de Casiopea en la mayoría de las fuentes; aunque que en alguna versión literaria se referirá a la de la propia Andrómeda.

⁵⁰ Por lo que se refiere a las gorgonas, algunos autores indican que el castigo a Medusa por Palas se extendió a las otras dos, quienes quedaron igualmente convertidas en monstruos; aunque queda sin aclarar la razón por la que ambas hermanas de Medusa eran inmortales.

⁵¹ Álvarez/Iglesias, *loc. cit.*, p. 348, n. 509.

⁵² El *Diccionario* de GRIMAL (1986: 83-84) contempla cinco personajes femeninos con este nombre, ninguno de los cuales se corresponde con una hija de Medusa y Neptuno. En cambio, la acepción primera se refiere a una hija de Océano y Tetis que se unió a varios seres masculinos de los que tuvo diversos hijos. El primero de sus amantes es Crisaor, con quien engendró los monstruos Gerión y Equidna. Por su parte, el *Vocabulari* de Martínez/Micó (1991: 34-35, s. v. *Calíroo*), igualmente en la primera de sus cinco acepciones, se refiere a esta Calíroo como esposa de Crisaor y añade un tercer vástago, Quíone, que según Grimal es hija de Nilo (aunque este autor nada menciona al respecto en la entrada *Nilo*, p. 380). Sobre esta Calíroo añade Noël (en la quinta de las ocho acepciones contempladas en su *Diccionario* [1991: 270-271, s. v. *Callíroo*, a la que remite la entrada *Calíroo*]) que la fuente de esta tradición es Hesíodo; y aunque no se pronuncia sobre si era esposa de Crisaor, asegura que tuvo con él tres hijos –si

y con su estatura definitiva –por no hablar de la espada–, ni por qué lo hacen a la muerte de Medusa y no antes. Por otro lado, algunas fuentes atribuyen la paternidad de las gorgonas a Forcis y Ceto, hermanos nacidos de Gea y Poseidón⁵³. De ser así, este último habría violado en el templo de Palas a su propia nieta. Un último «cabo suelto», de carácter si se quiere menor, sería el hecho de que, al parecer, Fineo –que, recordemos, era hermano de Cefeo y anterior prometido de Andrómeda– no había sido invitado a un banquete milagroso y, por ello, improvisado, en el que, en cambio, se han congregado otros invitados –al parecer de manera espontánea–; estos últimos en número no especificado, si bien apunta Ovidio que solo las bajas de la cruenta refriega entre Perseo y Fineo ascienden a más de doscientos asistentes al convite.

Entre las novedades que aporta Ovidio respecto a las fuentes anteriores, Álvarez/Iglesias apuntan otras como las siguientes:

- Según Haupt-Ehwald, tal vez es también una invención de Ovidio el oráculo de Temis sobre los frutos de oro del jardín de Atlas.

- Parece ser que ya en la *Andrómada* de Eurípides aparecía el dato de que Fineo y Cefeo eran hermanos; por el contrario, no hay certeza sobre si también constaba en esta desaparecida obra que Fineo estuviera prometido a su sobrina.

- Píndaro hablaba ya de la belleza de Medusa y de que fue amada por Poseidón. En cambio, la transformación de la cabellera de la gorgona en serpientes y el motivo de esta no se encuentra antes de Ovidio.

Si bien las *Metamorfosis* constituyen la fuente principal y más difundida de la leyenda de Perseo entre los autores españoles que la adaptaron en sus obras, no debemos olvidar que, en general, nuestros escritores no manejaron directamente la fuente original latina, sino las versiones que de ella ofrecieron los italianos Dolce y Anguilara, y más tarde las castellanas (básicamente las de Bustamante y Sánchez de Viana). Pues recordemos que la mayoría de los españoles que recrearon literariamente la fábula de Perseo incorporan diversos aspectos que sin embargo Ovidio desestima en su relato. Como ya hemos señalado, el caso más notorio de estas omisiones ovidianas es el relativo a los acontecimientos relacionados con el origen de Perseo. Los autores españoles pudieron conocer los detalles de la historia de Dánae a través de las diversas versiones del poema ovidiano o de las adiciones contenidas en ellas; así como por tratados tan difundidos como los de Boccaccio, Conti o Pérez de Moya y, más tardíamente, el de Fray Baltasar de Vitoria.

Otros episodios de la fábula igualmente omitidos por Ovidio se suprimen también en muchas versiones literarias castellanas: es el caso, por ejemplo, de la muerte accidental de Acrisio a manos de su nieto o el de los catasterismos del héroe y de su esposa y suegros.

bien no menciona su carácter monstruoso–: Equidna, Ortos y Cerbero. Estos dos últimos no son considerados por Grimal como hijos de Calíroo: según este autor, en cambio, tanto el can Cerbero como Orto, el perro de Gerioes, serían hijos de Equidna y Tifón.

⁵³ Cf. *Diccionario Espasa*, p. 193. Para Grimal, en cambio (1986: 446), el padre de Forcis y Ceto es Ponto.

5. LA POPULARIZACIÓN DEL MITO

Aunque lo cierto es que todos los mitos paganos se difundieron con similar facilidad, la historia de Perseo presenta unas características peculiares que quizá hayan contribuido de manera especial a su popularización. Dos aspectos concretos nos parecen particularmente esenciales en la facilidad con que se convirtió en una de las fábulas de la mitología clásica más conocidas por el vulgo:

- 1) En primer lugar, las numerosas concomitancias que presenta esta historia con los cuentos populares.
- 2) Por otro lado, la iconografía del héroe, que lo acercaba a la representación de varias figuras hagiográficas objeto de gran devoción popular, y muy especialmente de la de San Jorge.

5. 1. ELEMENTOS PROPIOS DEL CUENTO POPULAR

La moderna narratología de base estructuralista ha determinado diversos patrones del llamado «cuento popular» o «cuento maravilloso»⁵⁴. Algunos de los trabajos desarrollados en este campo han gozado de mayor fortuna y se consideran clásicos contemporáneos, como es el caso de la *Morfología del cuento*, del formalista ruso V. Propp⁵⁵. Para el caso concreto de las concomitancias estructurales entre los cuentos y los mitos abundan igualmente los estudios, como los de Kirk (1973) o, entre nosotros, Ruiz de Elvira (1975) y Cristóbal López (1985: 119-144)⁵⁶.

Este último apunta dos de los rasgos más inmediatos que podemos rastrear en la historia de Perseo como propias del cuento popular (Cristóbal López: 1989: 51-52):

a) La indeterminación espacial: Cristóbal se refiere básicamente a la geografía africana, que, ciertamente, es más bien imprecisa en los episodios de Atlas y de las Gorgonas. Sin embargo, no lo es tanto en el lugar donde las gotas de sangre de Medusa se convierten en serpientes al caer (identificado con Libia) ni tampoco en la patria de Andrómeda (que se corresponde con Etiopía). Además, como veremos, esta imprecisión afecta igualmente al lugar donde es rescatada el arca en la que Perseo y Dánae habían sido abandonados por Acrisio; pues, dependiendo de las versiones, este se corresponde con Sérifos, con Apulia o con Acaya, entre otras localizaciones.

b) Por otra parte, señala Cristóbal el hecho de que casi todas las hazañas del héroe se deben más a una serie de objetos mágicos que a su propio ingenio.

Acerca de este segundo punto, Kirk señala, precisamente, todo lo contrario (opinión con la que, por nuestra parte, coincidimos):

54 Rechazamos la expresión «cuento de hadas» por tratarse de un calco literal del inglés *fairytale* que, a nuestro parecer, no se ajusta en modo alguno a todos los cuentos maravillosos, sino exclusivamente a aquellos en los que interviene alguna de estas criaturas fantásticas.

55 PROPP, V (1977). Según Vicente Cristóbal, encontramos una aplicación del esquema de Propp a la leyenda de Perseo en R. Aéliou, «Les mythés de Bellérophon et de Persée. Essai d'analyse selon un schéma irrispiré de V. Propp», *Lalies* 4, anunciado como en prensa en: el libro de la misma autora *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, París 1986, trabajo que no nos ha sido posible consultar (CRISTÓBAL LÓPEZ: 1989: 52, n. 2).

56 También apunta este autor algunas ideas sobre la misma cuestión en CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 51-96).

Se observa un fuerte énfasis sobre la ingeniosidad en la narración de Perseo, no solamente en lo tocante al equipo mágico de éste sino también en el modo en que evita ser petrificado [...]. Yo me inclinaría a sugerir que el uso del ingenio es la característica más notable y consistente de los cuentos populares, la cual se da ya estén o no presentes elementos sobrenaturales⁵⁷

Por su parte, Martínez Berbel señala la indeterminación como la característica principal del héroe argivo:

A pesar de figurar en la nómina de los héroes más famosos de la mitología recolatina 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 popular⁵⁸.

Por otro lado, Perseo ofrece igualmente sobradas muestras de valor (en especial en el episodio de la liberación de Andrómeda); aspecto que, creemos, no hace sino acercarlo más al héroe típico de los cuentos.

Además de lo dicho, asegura Kirk que los elementos estrictamente fantásticos son poco abundantes en los primitivos mitos argivos:

El solo ojo y el único diente de las hermanas Greas, el poder de la Gorgona de convertir en piedra [...], algunas de las transformaciones amorosas de Zeus: éstos son los elementos más imaginarios, juntamente con toda la concepción de los dioses antropomórficos que toman parte en los asuntos de los hombres. Lo mágico es fantástico en sí, pero de modo limitado, y sus usos especiales ejemplificados en el casco y el zurrón mágicos de Perseo no van mucho más allá de lo habitual en cuanto a imaginación narrativa; lo mismo sucede con el monstruo marino a que está expuesta Andrómeda, aun cuando la concepción de monstruos revela en sí una ampliación imaginativa de las criaturas hostiles que nos son familiares⁵⁹.

57 KIRK (1973: 54).

58 MARTÍNEZ BERBEL (2002)

59 KIRK (1973) 217.

Señala Kirk que «buena parte de este material es cuento popular antes que mito en sentido estricto [...]. Algunos de sus motivos son mecanismos recurrentes de la mitología griega, a la vez que recursos familiares procedentes de otros tipos de folklore»⁶⁰. Entre ellos menciona:

- el de enviar a un héroe a una peligrosa misión con la esperanza de que muera en el intento;
- el de «el padre que trata de evitar que su hija se case, o que intenta destruir a su hijo o a su nieto a causa de un oráculo que predice su propia muerte o suplantación por el niño en cuestión»;
- el de la superación de una prueba o dificultad mediante un ardid: en Perseo, por ejemplo, el uso del escudo para evitar mirar directamente a Medusa;
- el elemento ingenioso y original (como, por ejemplo, el ojo y diente transferibles de las Grayas);
- la consecución de una princesa extranjera, aunque, según matiza Kirk para el caso de nuestro mito, «la aventura etíope de Perseo probablemente no refleja otra cosa que el deseo de situar ciertos hechos heroicos en los exóticos confines del mundo conocido».

Para Northrop Frye, la fábula de Perseo supone un ejemplo antonómico de lo que este autor denomina «el romance de la búsqueda», que constituye uno de los motivos más universales de la narración literaria. Se trataría de un tipo de relato íntimamente relacionado con el sueño del cumplimiento del deseo, y que constaría de tres etapas:

el viaje peligroso y las aventuras menores preliminares; la lucha crítica, por lo general algún tipo de batalla en la que el héroe o su adversario, o los dos, tiene que morir; y la exaltación del héroe»⁶¹.

También Sellier saca a colación el mito de Perseo en relación con la estructura del «modelo heroico»:

paternidad divina-noble, nacimiento oscuro, signos iniciáticos, prueba, encuentro de la mujer, abandono, purificación, sacrificio último, glorificación. Sin embargo, Perseo cuenta con un final feliz⁶².

Volviendo a Vicente Cristóbal, este investigador establece una lista de motivos temáticos recurrentes compartidos por la estructura mítica y la del cuento popular⁶³. Entre ellos encontramos los siguientes, que podemos aplicar a la historia de Perseo:

- a) el vaticinio sobre el futuro de los niños pequeños;

60 KIRK (1973: 218).

61 FRYE, N. *Anatomy of Criticism*. Princeton Univ. Press, 1973, p. 187. *Apud*: MC. GAHA, «Introducción», en VEGA CARPIO (1985: 19).

62 PÉREZ GUILLÉN (1985: 96, n. 11). El autor hace referencia a SELLIER, P, *Le mythe du héros*. París, 1970. En opinión de Pérez Guillén, «Sellier aplica quizá de forma excesivamente generalizada su esquema».

63 CRISTÓBAL LÓPEZ (1985: 129-143).

- b) la princesa encerrada en un cofre y arrojada al mar;
- c) objetos mágicos para el uso del héroe;
- d) la princesa expuesta para ser devorada por el dragón;
- e) conversión en estatuas;

A estos elementos podríamos añadir otros dos de la lista de Cristóbal, aunque un tanto traídos por los pelos: por un lado la «prueba de traer manzanas de oro» y, por otro, el «banquete final». En realidad, en las versiones mitológicas *canónicas*, los frutos dorados del jardín de las Hespérides no son realmente arrebatados a Atlas por Perseo, sino por Hercules; pero, como tendremos ocasión de comprobar, no faltan en las letras españolas versiones de nuestro mito que atribuyen a Perseo semejante robo. En todo caso, el mitema no deja de aparecer en parte, pues al fin y al cabo las manzanas de oro están presentes en la historia. En cuanto al banquete, cierto es que con el que celebra las bodas de Andrómeda y Perseo no se cierran las aventuras de nuestro héroe; pero, al igual que sucede con el anterior elemento, banquete es al fin y al cabo.

Por otro lado, Kirk fija en veinticuatro el número de los temas más comunes en los mitos griegos (principalmente, heroicos), que a su vez clasifica de acuerdo con diversos criterios. Como por nuestra parte señalamos a continuación, casi todos ellos están presentes en la historia de Perseo:

a) Los cuatro temas iniciales, que son los más comunes de todos (en Perseo se dan en su totalidad):

1. *Ardides, acertijos, ingeniosas soluciones a dilemas* (sería el caso del escudo de Palas o del robo del ojo y diente de las Grayas).

2. *Transformaciones*. En nuestro mito (como no puede ser de otra manera en una historia incluida en el *Libro Mayor* de Ovidio) encontramos varios casos: así, la metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro; la transformación en serpientes de los cabellos de Medusa y posteriormente de las gotas de su sangre; las diversas petrificaciones (como la conversión de Atlas en monte; la de las vainas marinas en corales; o las de diversos enemigos de Perseo en estatua, como también les había ocurrido previamente a las víctimas de la gorgona); o incluso los catasterismos finales de Perseo, Andrómeda, Cefeo, Casiopea, Pegaso y el cetáceo.

3. *Muerte accidental de un pariente, amigo o persona querida*. Es el caso de la muerte involuntaria de Acrisio por Perseo.

4. *Gigantes, monstruos, serpientes*. En este caso encontramos a Atlas, al dragón que vigila el jardín de las Hespérides, a las gorgonas, a las serpientes libias y al monstruo marino. Según Kirk (pp. 226-227), los monstruos presentan un valor simbólico que remitiría al miedo al desorden cósmico o a los temores atávicos del inconsciente humano. Por otra parte, la misión de matar al monstruo sirve para dotar al relato del oportuno suspense.

b) Los tres siguientes (5-7), que conciernen a búsquedas, misiones o aventuras heroicas: todos ellos aparecen igualmente en Perseo:

5. *Intentos de deshacerse de un rival*, enviándole a una peligrosa misión. Es lo que hace con nuestro héroe el personaje de Polidectes (o Piluno según otras versiones).

6. *Cumplimiento de una misión o de una búsqueda*, a veces con la ayuda de una muchacha (especifica Kirk que «matando un monstruo, consiguiendo un objeto inaccesible, libertando [o casándose con] una princesa»). Es el caso de los episodios de Medusa y Andrómeda.

7. *Luchas o competiciones* (por una novia, por la realeza, por el honor). Así Perseo en su lucha contra Fineo por Andrómeda.

c) Los señalados con los números 8, 20 y 21, que atañen a las relaciones entre hombres y dioses. Los dos primeros también aparecen en nuestro mito:

8. *Castigo de la impiedad*, por ejemplo, por alardear de superar a una deidad: Esa es la causa del suplicio de Andrómeda, como castigo por la soberbia de su madre.

20. *Amores entre dioses y mortales*. Júpiter y Dánae.

d) Los que van del 9 al 16, referidos a tensiones y disputas en la familia. Encontramos tres de ellos:

9. *Usurpación del puesto de los padres o de los ancianos* (real o temida, a menudo por un oráculo): en este caso, en realidad, lo que teme Acrisio no es que Perseo lo destruya, sino que lo mate; pero podríamos considerarlo como una variante.

10. *Muerte del propio hijo, o intento de matarlo* (por abandono, temiendo al oráculo, o bien por accidente). Es lo que hace Acrisio no solo con Dánae, sino también con Perseo.

12. Los hijos vengan a la madre o la protegen contra un opresor. Perseo a Dánae frente a Polidetes/Piluno.

e) Otros varios, en muchos casos muy específicos: encontramos los siguientes:

13. *Disputas en la familia*: por ejemplo, cuando los hijos luchan unos con otros. Es lo que ocurría entre Acrisio y su hermano Preto ya en el vientre materno, y también después, cuando el segundo pretende usurpar el trono a su hermano; plan que será desbaratado por Perseo a su regreso a Argos.

17. *Fundación de una ciudad por alguna indicación* (oráculos, siguiendo a una animal...). Perseo funda la ciudad de Micenas.

18. *Armas especiales y medios de defensa* (necesarios para destruir a un enemigo especial, curar una herida...). Así ocurre con Perseo: primero con los dones que

le ofrecen los dioses para decapitar a Medusa (el casco, las sandalias, el alfange, la égida); y después, la propia cabeza de la gorgona, que se convierte en un arma mortal.

23. *Nacimientos extraordinarios*. En este caso, el de Pegaso y los demás hijos de Medusa, nacidos del cuello de esta al ser decapitada.

24. *Encierro o prisión*. En nuestro mito, Dánae y el pequeño Perseo lo sufren doblemente: primero en la torre (o cámara subterránea) y después en el arca a la deriva.

Como vemos, en la historia de Perseo están representados hasta diecisiete de los veinticuatro motivos señalados, lo que representa un 70,83% del total. Naturalmente, esta clasificación resulta flexible y admite diversas variantes o patrones: por ejemplo, como señala el propio Kirk, el tema número 3 (el de la muerte accidental de un pariente) puede darse siguiendo el siguiente esquema:

A tiene conocimiento, por un sueño o un oráculo, de que su hijo *B* causará su muerte, *A* abandona a la criatura *B*, la cual es rescatada por unos pastores; *B* crece lejos de los suyos y no sabe quién es su verdadero padre ; mata a un hombre que resulta ser *A*.

El esquema se corresponde con el mito de Edipo, pero puede adaptarse al de Perseo; ya que, como señala el propio Kirk, en Edipo «el error es psicológico (un fallo de reconocimiento), más bien que físico (por ejemplo, dar un golpe con un disco mal dirigido)». Pues este último elemento (que sí se corresponde con el arma mortal de nuestra fábula) es, según Kirk, «el instrumento ejemplar para matar casualmente, precisamente porque es tan fácil soltarlo una fracción de segundo demasiado temprano o demasiado tarde».

Añade Kirk, a modo de conclusión:

Estos son los elementos formularios de la narrativa de ficción, y en una tradición esencialmente oral no varían más de lo que un elemento lingüístico análogo variaría en balde en el lenguaje formulario de Homero. (p. 225)

Ahora bien, junto a estos temas ordinarios, encuentra Kirk otros de carácter especial, extraordinario o incluso insólito o grotesco: entre ellos, los relacionados con el fuego, la Edad de Oro o el origen de determinados males. En esta lista figuraría también el motivo del encierro (a pesar de que, como ya se ha visto, Kirk lo consideraba dentro de su primera lista), asociándolo además con la fertilidad. Como ya hemos visto, en el mito que nos ocupa este motivo temático aparece por partida doble (y precisamente se relaciona con la fecundidad de Dánae). También Kirk se refiere en este caso a ambas reclusiones de Dánae y Perseo, si bien señala notables diferencias entre uno y otro: pues, mientras el encierro en la prisión presenta cierta lógica, el motivo del arca a la deriva le parece más llamativo. Ello es así porque se trata de una escena recurrente, no solo en la mitología grecolatina (en este sentido, Kirk menciona el arca de Deucalión y la balsa de Odiseo), sino también en otras civilizaciones: así, la encontramos en el episodio bíblico del arca de Noé (al que podríamos añadir el de Moisés salvado de las aguas), así como en la Epopeya de Gilgamesh. Para Kirk,

Es perfectamente concebible que en la tradición mítica de Oriente Próximo, partiendo del mito del gran diluvio tan ampliamente extendido, la balsa como cofre fuera típica como improvisado refugio flotante (p. 237)

A esta aseveración cabría objetar que, en el caso de la travesía de Dánae y el pequeño Perseo, el objetivo de Acrisio no es precisamente que su hija y nieto logren salvarse del peligro que los amenaza, sino todo lo contrario (alejarnos de él mismo con el fin de que mueran, porque los considera como una amenaza contra su vida); por más que, finalmente, ambos resulten rescatados.

5. 2. LA ICONOGRAFÍA: DE LA LEYENDA DE SAN JORGE AL *ORLANDO FURIOSO*

Además del atractivo de las peripecias de Perseo debidas a sus similitudes con los cuentos populares, en la difusión del mito influyó sin duda de forma decisiva la caracterización iconográfica del héroe, que pronto se asimilaría con la del caballero medieval. En efecto, puesto que la figura de Perseo parece responder al arquetipo del héroe matador de monstruos, las representaciones de sus hazañas se convertirían tempranamente en las recreaciones más características del personaje. En un primer momento la atención se centró en el episodio de la decapitación de Medusa, escena que más tarde sería desplazada por la de la liberación de Andrómeda.

En efecto, de acuerdo con el relato ovidiano, Perseo se representa como un joven armado de un casco, un escudo y una espada, dotado de alas y capacidad de volar, y empuñando la cabeza serpentina de Medusa vencida. Pero, además, esta imagen de Perseo se difundirá por la Europa medieval filtrada por el mundo árabe, que, por una errónea interpretación visual, asocia la cabeza de la gorgona con el demonio barbado Algor. En España, dos obras alfonsíes son tributarias de esta representación: el *Lapidario* y el *Libro del saber de astronomía*, que nos muestran la cabeza de este ser diabólico pendiente de la mano de Perseo. Esta circunstancia, junto con la interpretación alegórica procedente del tratado de Boccaccio y sus precedentes, así como al auge de la novela caballerescas, habría contribuido a asociar la imagen de Perseo con la del caballero cristiano vencedor del mal.

No obstante, la culminación de esta tendencia vendría de la mano de la *Legenda aurea* de Jacomo da Voragine; obra que, desde mediados del siglo XIII, difundió por toda la cristiandad las historias ilustradas de casi dos centenares de figuras hagiográficas. Entre ellas encontramos una serie de «santos guerreros» que presentan notables concomitancias con Perseo en su atuendo y atributos; así como algunas doncellas santas cuya historia está igualmente asociada a su victoria sobre un dragón infernal.

El primero de estos santos al que debemos referirnos es, sin duda, San Jorge de Capadocia, que, según la tradición, habría muerto martirizado en Roma en el siglo IV. Suele representarse con vestimenta militar como vencedor de un monstruoso dragón que simboliza las fuerzas satánicas; aunque la leyenda le atribuye haber dado muerte efectivamente a una de estas criaturas. En efecto, según Voragine, Jorge se habría encontrado con una desconsolada princesa que le dijo que iba a ser devorada por un dragón como tributo que debía abonar al monstruo su ciudad. Mientras hablaban apareció el dragón, y el santo, montando su caballo, lo acometió y atravesó con su lanza. Parece obvio que la escena recuerda sospechosamente al episodio de la liberación de Andrómeda.

El culto a San Jorge se extendió tempranamente por toda Europa, aunque poco a poco iría despojándose de sus elementos fantásticos. Así, ya en el siglo xv las autoridades eclesiásticas interpretaron en clave alegórica la historia del dragón, convirtiéndola en una metáfora de la lucha del cristianismo contra sus enemigos (ya se tratase del paganismo, las herejías o el Islam). Al mismo tiempo, San Jorge se convertiría en el patrón de diversos territorios como Francia o Inglaterra (y en España, fundamentalmente, en la Corona de Aragón).

Una muestra de la asimilación entre Perseo y San Jorge puede observarse en una pieza teatral sobre la historia del santo, debida al valenciano Alexandro Arboreda, que data de 1651 y lleva por título *El catholico Perseo, San Jorge*. Ya en el siglo xix encontramos una *Nueva Relación en que se declara el triunfo de San Jorge* (editada en Valencia, imprenta Laborda). Según Vicente Pérez Guillén, este poema

sigue la tradición literaria perseana: descripción del dragón, belleza de la princesa, lamentos del rey, encadenamiento, injusticia consecuente, aparición casual del héroe, apoteosis... El maniqueísmo y el carácter demoníaco de la fiera («... y así armado con la cruz/ de quien el infierno tiembla/ (...) quedará el fiero dragón/ amainado en su braveza»), la virginidad del varón que rechaza la proposición de la beldad y la disuasión del paganismo de los espectadores [...] ⁶⁴ son elementos añadidos; hay también localismos, ya que el templo que sustituirá al de los derribados ídolos será el de la Virgen de los Desamparados ⁶⁵.

Incluso en nuestros días encontramos muestras de esta asociación entre Perseo y San Jorge; por ejemplo, en la novela titulada *Perseo, patrón de Cataluña*, de Josefina De Silva (1996).

De modo muy similar, se observan numerosas coincidencias entre la imagen de Perseo y la de San Miguel. Este Arcángel, príncipe de las milicias celestiales, se representa blandiendo una espada como vencedor del ángel caído, a su vez representado como la Serpiente o Dragón.

Por otro lado, la representación de estos seres monstruosos aparece también en la leyenda de Santa Margarita, que, según se cuenta, por orden del prefecto romano Olybrio habría sido devorada por un dragón; sin embargo, gracias a su crucifijo, la joven cristiana habría rasgado la piel de la bestia desde su interior, saliendo así viva del martirio (aunque a continuación habría sido sometida a otros tormentos diversos). Otra mujer santa asociada también a este tipo de leyendas es Marta de Betania, que según la tradición habría exorcizado a un dragón diabólico llamado Tarasca que aterrorizaba a una población de Provenza. La santa habría dominado a la bestia con sus oraciones y habría terminado atándola con el cordón de su túnica (se trataría de otra imagen arquetípica de la doncella dominando a una fiera). Entonces, los lugareños habrían dado muerte al monstruo, pero la santa doncella habría predicado un discurso de amor y perdón, afeándoles la conducta por haber acabado con un ser que ya era inofensivo. Arrepentidos, los lugareños se convirtieron al cristianismo y rebautizaron la villa como Tarascón ⁶⁶.

64 En este caso, la elisión textual es nuestra.

65 PÉREZ GUILLÉN (1985: 94).

66 Como consecuencia de esta leyenda piadosa (de la que existen otras variantes), en diversas localidades españolas y francesas se celebra un desfile procesional el día del Corpus Christi en el que aparece un

Otros santos caballeros son San Martín de Tours y San Sisinio, representado a caballo matando a una diablesa. También los dos patronos de España más antiguos: Santiago Apóstol (bajo la elocuente advolcación de «Santiago Matamoros») y San Millán de la Cogolla, muestran reminiscencias de la imagen de Perseo en su caracterización iconográfica. Ambos se representan tradicionalmente a caballo y esgrimiendo igualmente una espada.

Como vemos, en muchos de estos casos aparece el elemento monstruoso, aunque no en la totalidad. Sin embargo, en todos ellos, además de las armas, la presencia de la cabalgadura puede recordar a la imagen de Perseo montado sobre el alado caballo Pegaso, como resulta habitual en numerosas ilustraciones; especialmente a partir del cruce, a su vez, con la imagen de Ruggiero liberando a Angélica, caballero sobre un hipogrifo, en el *Orlando Furioso* (X 96 ss).

De hecho, según Álvarez/Iglesias, en el citado pasaje de Ariosto se imita a Ovidio, o más bien se le traduce casi literalmente (así lo señalaron ya autores como Haupt-Ehwald, F. Bömer y A. Ruiz de Elvira). Como también hemos indicado más arriba, la primera alusión al vuelo de Perseo a lomos de Pegaso se da en el propio Ovidio, y concretamente en *Amores* (III, 12, 24). En el relato de las *Metamorfosis*, sin embargo, el sulmonense deja claro que el héroe vuela gracias a las sandalias de Mercurio (tampoco podía haber sido de otra manera, salvo que el viaje hasta la morada de las gorgonas se hubiera llevado a cabo por algún otro medio; aunque las sandalias ya le habían sido proporcionadas, precisamente, a tal fin). Sin embargo, otras fuentes posteriores como Lactancio, Servio o Boccaccio sí se refieren de nuevo a Pegaso como la montura de Perseo⁶⁷.

En realidad, existen antecedentes que nos muestran a Perseo a lomos del caballo alado con anterioridad al *Orlando furioso*. Concretamente, López Torrijos⁶⁸ hace referencia a un tapiz gótico de finales del siglo xv en el que aparece el héroe montado sobre Pegaso junto a las tres gorgonas, de las cuales una (obviamente, Medusa) se encuentra atravesada por una flecha⁶⁹. Sin embargo, es cierto que la popularización de la escena de la liberación de Andrómeda tuvo mucho que ver con la protagonizada por Angélica y Ruggiero en la novela de Ariosto.

En efecto, a partir del *Orlando furioso* (cuya redacción definitiva data de 1532) la imagen más difundida de la liberación de Andrómeda por Perseo es aquella en la que el héroe vuela sobre el caballo alado⁷⁰. Así la encontramos (además de en el mencionado tapiz) en numerosos grabados que ilustraban las diferentes ediciones de las *Metamorfosis* (ya sea en el original latino o en las múltiples traducciones a las distintas lenguas vulgares), o de otras obras que daban cuenta del episodio. Y, también, en

dragón llamado Tarasca. Una de estas localidades es Tudela, en Navarra, donde, curiosamente, también desfila la Tarasca en las fechas próximas a la festividad de San Miguel, simbolizando el triunfo de las huestes celestiales frente a las infernales.

67 Así lo afirma Alonso de Madrigal, como observa LÓPEZ TORRIJOS (1991: 270, n. 21).

68 LÓPEZ TORRIJOS, *loc. cit.*, p. 269.

69 Esta última circunstancia merecería el comentario de Guy de Tervarent en su *Diccionario* (1958), aunque nada se dice en esta obra sobre el vuelo de Perseo.

70 En la literatura española, la primera obra en la que aparece esta escena es en el *Perseo* de Lope (1621). Por otro lado, se han conservado también los dibujos de Bianco del Baccio para la escenografía de la comedia calderoniana sobre nuestro mito (1653), donde también aparece la misma escena.

diversas pinturas y representaciones de otros tipos, como azulejos o espectáculos pirotécnicos, sin olvidar la literatura emblemática.

Entre los grabados podemos destacar los de Virgilio Solís, que serían adoptados por la edición ilustrada de la versión castellana de las *Metamorfosis* llevada a cabo por el humanista cántabro Jorge de Bustamante.

En cuanto a las representaciones de la escena en los libros de emblemas -que gozaron de gran predicamento durante los Siglos de Oro-, los *Emblemata* de A. N. Reusner (Frankfurt, 1581) ya nos muestran la estampa de Andrómeda ocupando el centro de la escena, con el monstruo a la izquierda y a la derecha Perseo montado sobre Pegaso. Más curiosa es la imagen que nos ofrecen los españoles *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y Orozco (1610). En efecto, en la Centuria III, emblema 254, aparece el grabado de un Perseo acometiendo al monstruo marino (identificado con un dragón), lanza en ristre y cabalgando por los aires sobre su montura. Lo llamativo (aparte de la ausencia de la figura de Andrómeda) es que, en este caso, no se trata del caballo alado, sino de un hipogrifo, lo que supone un influjo evidente de la novela de Ariosto, pues en el ciclo de Perseo no aparece este ser mitológico.

Por su parte, Vicente Pérez Guillén da cuenta de un panel cerámico sobre el ciclo de Perseo existente en el oratorio de la casa de Gabriel Serra, en la localidad valenciana de Lutxent. Significativamente la serie (que gira en torno a la liberación de Andrómeda) se encuentra inserta entre otras dos que narran un milagro eucarístico ocurrido durante la Reconquista. En este caso la figura de Perseo se relaciona, pues, con la de Santiago *Matamoros*.

Otra espectacular muestra de la popularidad que alcanzó nuestro mito es la constancia que nos ha llegado de diversos espectáculos pirotécnicos en celebraciones festivas. Javier Portús nos da cuenta, por ejemplo, de los que se celebraron en Toledo en 1566 con motivo del nacimiento de la infanta Clara Eugenia. En ellos aparecía

una efigie de Andrómeda encadenada a una roca junto a los muros del palacio episcopal. Un dragón se acercaba por el aire a ella cuando Perseo le atacó también volando, y las tres figuras estallaron⁷¹.

También se tiene noticia de otros fuegos artificiales que organizaron en Madrid los jesuitas, en este caso para celebrar la canonización de San Francisco Javier, en 1622, y que mostraban la lucha entre Perseo y el dragón:

Christianóse la fábula de Perseo, quando solicitó remedio a Andrómeda, expuesta por sentencia de los dioses a un fiero monstruo por la soberbia de su madre Casiopea. Estuvo sobre un tablado de la noche passada una ninfa, figura de la Fe, presa y entregada a un dragón, que representava la Gentilidad. De lo alto del castillo vino volando Perseo, en figura de San Francisco Xavier, a cavallo con lança de fuego, que despedía variedad de coetes. Travóse escaramuza entre Perseo y la serpiente, pególe Perseo fuego con la lança, y la

71 J. E. Vasey, «Les spectacles pyrotechniques en Espagne, en Jaquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, París, 1975, pp. 622-623. Cit. por PORTÚS PÉREZ (1989). Añade Portús que «en este caso se siguió fielmente el texto de Ovidio, pues no aparecía Pegaso».

serpiente, sirviéndole de destrucción las secretas venas que tenía de pólvora, fue quemándose poco a poco, arrojando fuegos y truenos espantosos⁷².

Según apunta Portús, nos encontramos ante una interpretación contrarreformista del mito de Perseo y no resulta casual que se haya gestado en un ambiente jesuítico, pues esta orden religiosa gustaba de utilizar estos espectáculos pirotécnicos con fines propagandísticos y didácticos. El mismo estudioso relaciona esta interpretación de nuestra fábula con la que le dio Borghini: para este autor, la liberación de Andrómeda por Perseo simbolizaría la liberación del mundo de la muerte eterna por la predicación de la verdadera fe⁷³.

En nuestra opinión, nos hallamos ante una evolución de la tradición que asociaba al personaje de Perseo dando muerte a un monstruo a diversos santos cristianos destruyendo a las fuerzas diabólicas; pues en este caso la metáfora identifica a Perseo con el patrón de los misioneros, figura que nada tiene que ver con la caracterización iconográfica del héroe argivo.

También en 1632 tuvo lugar en Lima un espectáculo pirotécnico con el mismo tema, esta vez para celebrar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos⁷⁴. Ya en 1662, y en Segovia, se celebró otro espectáculo de estas características y en el que Perseo montaba un «alado y blanco caballo». En esta ocasión, el cronista encontró en la escena una reflexión sobre la brevedad de la vida, «pues en viéndose en espejos de ceniza, todos vieron el fin de su principio⁷⁵».

Pasando a las representaciones pictóricas, López Torrijos da cuenta de varias de ellas que se hicieron en España durante los Siglos de Oro; aunque también advierte esta estudiosa que no es este uno de los temas mitológicos más representados en la pintura española. En general se trata de encargos hechos para decorar palacios o residencias de reyes y personajes ilustres.

Así, la primera muestra es el ciclo dedicado a Perseo por Gaspar Becerra para el palacio de El Pardo y que representa hasta nueve escenas relacionadas con la historia del héroe argivo. Según López Torrijos, el artista se habría basado en el poema ovidiano en dos de sus traducciones vulgarizadas: la castellana de Bustamante y otra en italiano, editada en 1517 y que en realidad sería una reimpresión de uno de los Ovidios moralizados del siglo XIV. La serie continuaba con diversas escenas centradas en el episodio de Andrómeda, que no han llegado hasta nosotros.

El siguiente ciclo es el representado en el zaguán del palacio de El Viso del Marqués (Ciudad Real), propiedad de don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz. En este caso la fuente mitográfica se correspondería con el manual de Boccaccio.

72 F. Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, f. 61r. Cit. por PORTÚS, *loc. cit.*

73 E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, au XVII siècle et au XVIII siècle*, 2ª ed., París, 1951, pp. 3-4. Cit. por PORTÚS, *loc. cit.*

74 R. Carvajal, *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, ed. Francisco López Estrada, Sevilla, 1950, p. 43. Cit. por PORTÚS, *loc. cit.*

75 A. Córdoba Maldonado, *Relación de la festiva pompa... con que... Segovia ha celebrado la translación de su patrona... Virgen de la Fuencisla*. Madrid, María de Quiñones, 1662, pp. 42-46. Cit. por PORTÚS, *loc. cit.*

En los dos casos anteriores está ausente la escena de Perseo montado sobre Pegaso para la liberación de Andrómeda. La primera representación de dicha escena se halla en los frescos realizados por el pintor (y poeta⁷⁶) Francisco Pacheco para la sevillana Casa de Pilatos.

López Torrijos⁷⁷ da cuenta de otras pinturas posteriores en las que ya encontramos esta imagen. Entre ellas, cabe destacar la que figura en la zaragozana iglesia de La Magdalena. Se trata de una obra con influencias ticianescas y que representaría a la princesa etíope huyendo del dragón que sale del mar, mientras que Perseo aparece volando sobre Pegaso. Lo más curioso es que esta pintura está catalogada como religiosa, sin duda por una confusión con la referida leyenda de San Jorge.

La difusión de las imágenes sobre los diversos episodios del mito quedaría acreditada no solo por las grandes obras de arte que lo trataron, sino también por la existencia de pinturas de baja calidad como las debidas a Alonso Escobar, imitador de Murillo⁷⁸. Según López Torrijos, esto probaría que la historia de Perseo gozaba de cierta demanda popular. Añade esta autora que, sin duda, la fama de nuestro mito debió de verse influida por el éxito de las obras teatrales de Lope y Calderón sobre el mismo.

En definitiva, el gusto por la representación de la liberación de Andrómeda parece ser que pudo deberse, por un lado, a sus características cercanas al cuento popular, y, por otro, al trasfondo moralizante de la escena, proclive a simbolismos de carácter religioso.

Por lo que se refiere al vuelo de Perseo a lomos de Pegaso, imagen que tanto llegaría a popularizarse, señala López Torrijos que

el resurgir de esta imagen en el siglo XVI no se debió únicamente a un solo motivo sino que en ello influyeron varias razones: una tradición literaria muy antigua, renovada por su inclusión en modernas traducciones de la *Metamorfosis* (Anguillara por ejemplo), una tradición icónica medieval y un nuevo impulso debido a las ilustraciones del Orlando, cuyo éxito (se imprimió 36 veces sólo de 1532 a 1542 y es todavía el libro italiano que cuenta con más ediciones 27) hizo popular en todas partes la escena del héroe salvando a su amada sobre un caballo volador, imagen aplicable y aplicada por igual a Ruggiero y a Perseo⁷⁹.

76 En efecto, este autor (que fue maestro y suegro del genial Velázquez y una figura prominente de la vida cultural hispalense de la época) compuso, entre otros poemas, un peculiar soneto dedicado precisamente a la exposición de Andrómeda al monstruo marino que analizaremos en su momento.

77 LÓPEZ TORRIJOS (1985: 231-242)

78 Estas pinturas han sido estudiadas por GONZÁLEZ GARCÍA(1997).

79 LÓPEZ TORRIJOS (1991: 271).

6. INTERPRETACIONES

6. 1. LOS «CUATRO SENTIDOS»: DE LA RACIONALIZACIÓN A LA ALEGORÍA

Como ya se ha comentado, en la transmisión de los mitos paganos desempeñó un papel preponderante la llamada «teoría de los cuatro sentidos». En esa misma línea, Boccaccio pone precisamente el mito de Perseo como ejemplo de la diversidad de matices que puede ofrecer el sentido oculto del texto:

Según la ficción poética, Perseo, el hijo de Júpiter, mató a la Gorgona y vencedor voló a los aires. Cuando se lee esto al pie de la letra se le concede significado histórico. Si se busca un significado moral a partir de esta literalidad, aparece la victoria del prudente contra el vicio y el acceso a la virtud. Pero si queremos tomarlo de una manera alegórica, se designa como la elevación de una mente piadosa, una vez despreciados los placeres mundanos, al cielo. Además también se podría decir con un sentido místico que mediante la fábula se representa la ascensión de Cristo junto al Padre una vez que ha triunfado como Príncipe del mundo⁸⁰.

En efecto, y como también sucedió con otros mitos clásicos⁸¹, este último tipo de interpretación alegórico-teológica estableció tempranamente diversos vínculos entre Perseo y Cristo y entre las hazañas de este héroe y la historia de la redención de la Humanidad⁸². Así, por ejemplo, San Justino escribía refiriéndose a Cristo:

Si afirmamos que Él nació de una Virgen, pensad que esto le es común con Perseo⁸³

Este tipo de interpretación cuenta en nuestra historia literaria con una muestra magistral en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, que analizaremos en su momento. No obstante, la tradición medieval y áurea conoció una gran disparidad de interpretaciones a lo largo de los siglos. Dejando aparte el astralismo –que para el

⁸⁰ Boccaccio (1983: Libro II, cap. III).

⁸¹ A este respecto, uno de los casos más notables es sin duda el de Orfeo. Cf. DUARTE (1999: 9-43).

⁸² Significativamente, esta clave crística está ausente en un autor como León Hebreo, quien en un pasaje muy similar al de Boccaccio expone diversas interpretaciones sobre nuestro mito, entre las que también hallamos la teológica: «El sentido historial es que aquel Perseo hijo de Júpiter, por la participación de las virtudes joviales que había en él o por genealogía de uno de los reyes de Creta o de Atenas o de Arcadia que fueron llamados Júpiter, mató a Gorgon, tirano en la Tierra, y por ser virtuoso fué exaltado de los hombres hasta el Cielo. Significa también moralmente Perseo el hombre prudente, hijo de Júpiter, dotado de sus virtudes, el cual, matando al vicio bajo y terreno, significado por Gorgon, sube al Cielo de la virtud. Significa también alegóricamente: primero, que la mente humana, hija de Júpiter, matando y venciendo la terrestreidad de la naturaleza gorgónica, subió a entender las cosas celestiales, altas y eternas; en la cual especulación consiste la perfección humana. Esta alegoría es natural; porque el hombre es de las cosas naturales. Quiere también significar otra alegoría celestial: que habiendo la naturaleza celeste, hija de Júpiter, causado con su continuo movimiento la mortalidad y corrupción en los cuerpos inferiores terrestres, esa naturaleza celestial, vencedora de las cosas corruptibles, despegándose de la mortalidad de ellas, voló en alto y quedó inmortal. Significa también la tercera alegoría teologal, que la naturaleza angélica, que es hija de Júpiter, sumo Dios criador de todas las cosas, matando y apartando de sí la corporalidad y materia térrea, significada por Gorgon, subió al Cielo; porque las inteligencias apartadas de cuerpo y materia son las que perpetuamente mueven las orbes celestiales.» (León Hebreo, «Diálogo Segundo» [1947: 96]).

⁸³ Justino, *Apología*, I, 22. Cit. por DUARTE: 1999 (12, n. 10).

caso de nuestro mito quedaría suficientemente ejemplificado con las referencias ya citadas de Eratóstenes—, encontramos una enorme multiplicidad de interpretaciones sobre la historia de Perseo en las otras dos grandes corrientes a las que ya hemos aludido, y que podemos denominar como la histórico-racionalista, por una parte, y la alegórico-moralizante, por otra.

El afán por racionalizar la fábula de Perseo llevó incluso a ciertos autores a tratar de datar los hechos que en ella se nos presentan, dentro de una corriente historicista que aplica estos intentos de datación a cada uno de los mitos clásicos⁸⁴. El primer intento de explicación y de ordenación cronológica de la mitología a partir de la historia se debe a Eusebio de Cesarea⁸⁵. Entre los autores españoles, el Rey Sabio es el primero que nos ofrece todo tipo de detalles sobre la supuesta cronología de los sucesos que los antiguos contaron sobre Perseo. Así, el relato de los orígenes y hazañas de nuestro héroe aparece en la Segunda Parte de la *General Estoria* inserto —a modo de digresión respecto al hilo narrativo principal para centrarse en unos hechos contemporáneos— dentro del libro veterotestamentario de los *Jueces*, y abarca los capítulos CLIV y CLXXV de esta Segunda Parte. El relato se inicia con la siguiente acotación temporal:

Andados diez e ocho annos de Aoth, juyz de Israhel, contescieron los fechos que las estorias e los autores de los gentiles cuentan de Persseo, que fue despues rey de Perssia, assi cuemo cuentan Eusebio e Jheronimo; et dixieron ellos otrossi que los fechos daquella Dane, su madre desse rey Persseo, que fueron en tiempo de Otoniel andados treynta et un anno de quando el fuera juyz.⁸⁶

La alusión a Eusebio y a Jerónimo se refiere al *Libro de los tiempos*, que como ya se ha indicado fue compuesto por el propio Eusebio de Cesarea y traducido del griego al latín por San Jerónimo. En las letras españolas, encontramos una extensa versión amplificada de esta obra en el *Comento a Eusebio* (1506) de Alonso Fernández de Madrigal, llamado el Tostado (obra magna compuesta a mediados del siglo xv pero que no se editó sino póstumamente, en 1506). En la Quinta Parte del libro, cap. CXXXXVII, el autor nos indica que Eusebio sitúa la época de Perseo

en el año catorze del Rey Eritonio quarto Rey de los Atenienses [...] El ponerla en el año catorze, ò casi del Reyno de Eritonio, no es de entender, que sucediesse en aquel año lo que se refiere de Perseo, sino mucho después; pero

⁸⁴ El acontecimiento de referencia para estas dataciones era la Creación del mundo, que se situaba comunmente en torno al año 5500 a. C. (TOPPER: 1998).

⁸⁵ Escribe SEZNEC (1983: 20-21) que Eusebio «en su *Crónica* explica que el dios babilonio Baal había sido en realidad el primer rey de los Asirios; reinaba en la época de la guerra entre los Gigantes y los Titanes. La concordancia es aún muy vaga; y por otra parte, la preocupación primera de Eusebio sigue siendo mostrar que la religión del pueblo elegido era anterior a la mitología pagana: es él sin embargo el que lega a la Edad Media, por medio de San Jerónimo, el paradigma de esos groseros sincronismos que, desde el nacimiento de Abraham hasta la era cristiana, concentran en algunos períodos esenciales todos los acontecimientos y todos los personajes de la historia humana —incluidos los dioses» Los seguidores de Eusebio continúan su labor; así, el libro de Paulo Osorio, *Historiarum adversus paganos*, permanecerá durante toda la Edad Media y el Renacimiento como un manual de gran autoridad, y la aplicación del evemerismo en la historia alcanzará su más interesante manifestación en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, que aspira a situar a los dioses en la historia del mundo dividida en seis edades: de la Creación al Diluvio, del Diluvio a Abraham, de Abraham a Daniel, de Daniel a la Cautividad de Babilonia, de la Cautividad de Babilonia al nacimiento de Cristo, y de aquí a la Era cristiana.» KANELLIADOU (2004: 35-36).

⁸⁶ ALFONSO X EL SABIO (1957). Segunda Parte, cap. CLIV: «De los fechos del rey Persseo y de Dane su madre»).

pusolo Eusebio en este tiempo, para satisfacer a diuersas opiniones [...] Entre las opiniones referidas ay diferencia de tiempo de ciento y sesenta y siete años, porque la primera, que dize auer sido la historia de Perseo en el año catorze del Rey Eritonio, cae en el año tres mil setecientos y veinte y si(e)te de la Creacion, y la postrera que està en el año primero de Pandion Rey Octavo de Atenas, en el año tres mil ochocientos y nouenta y quatro.⁸⁷

Los intentos de racionalización de los distintos episodios y aspectos del mito llevaron a los diversos mitógrafos y cronistas a reflexionar sobre la posible existencia histórica de los personajes implicados y sobre la veracidad de los hechos narrados. En este sentido, numerosos autores –citando en muchos casos fuentes grecolatinas– coincidieron en especular con la posibilidad de que los diversos nombres de cada uno de los dioses paganos correspondieran, en realidad, no a un único personaje histórico sino a varios –generalmente identificados con monarcas o poderosos señores–, que habrían confluído en una sola figura posteriormente mitificada. Sirvan como testimonio de esta práctica las referencias de dos autores a una de las divinidades implicadas en la historia de Perseo. En efecto, Natale Conti se refiere a Palas Atenea en los siguientes términos:

Apolodoro [...] , en el libro III (12, 3) parece haber considerado distintas a Minerva y Palas, puesto que escribe así: *Dicen que, nacida Atenea, se crió junto a la laguna Tritónide, que tenía como hija a Palas. Ejercitándose ambas en artes guerreras, llegaron a una disputa. Pero que, como Palas estuviera a punto de herir a Minerva, Júpiter temeroso arrojó contra aquella la égida. Entonces Palas, aterrada, fijó su vista en la égida en el momento en que cayó herida por Minerva; al soportar esto dolorosamente, Minerva construyó una estatua y colocó en su tórax y pecho la égida que había temido; este Paladio después, con el paso del tiempo, fue llevado a Troya. Pues, según dice Apolodoro, Palas fue hija de Tritónide y Minerva su pupila*⁸⁸

También, entre los autores españoles, Pérez de Moya se refiere a los diversos nombres de la diosa y observa:

Nombran a Minerva con varios nombres, hablando como si una sola mujer hubiese sido: Minerva, Tritonia, Palas, Atena, Viragoflava⁸⁹

En cuanto a los episodios concretos de nuestra fábula, uno de los que se prestaban de manera más evidente a la racionalización era el de la concepción del héroe por la célebre «lluvia de oro». La explicación más extendida dentro de esta corriente tiene que ver con el poder del dinero y aparece ya en las fuentes antiguas. En efecto, Ángel Jacinto Traver Vera ha explicado en un documentado artículo⁹⁰ la raigambre antigua de esta interpretación, ya sea desde un planteamiento pseudo-racionalista o bien evemerista. Las posibles opciones creemos que se pueden sintetizar de la siguiente manera: o bien Júpiter habría sobornado a los guardianes de Dánae mediante una fuerte

⁸⁷ FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso, «El Tostado»: *Sobre Eusebio, mineral de letras divinas y humanas, en la historia general de todos los tiempos, y Reynos del mundo, según los comentarios del ilustrísimo y venerable doctor, luz de la Iglesia, y de la Christiandad, Don Alonso Tostado, obispo que fue de Ávila.* (2 vols.). Vol. I: Madrid, Oficina de Melchor Sanchez, Año M. DC. LXXVII; Vol. II: En Madrid, por Francisco Sanz impresor del Reyno, Año de MDCLXXIX. La cita aparece Folio 456v de la edición manejada.

⁸⁸ CONTI, Natale (2006). Libro I, Cap. 5.

⁸⁹ PÉREZ DE MOYA (1977). Libro III, Cap. VIII, Art. III.

⁹⁰ TRAVER VERA (1996: 211-234).

cantidad de monedas de oro, o la propia doncella habría aceptado esa misma transacción o incluso ofrecido sus favores a cambio de dinero. En estos últimos casos, Dánae representaría el prototipo del *amor venalis*.

La literatura antigua, y especialmente la latina (sobre todo en géneros como la comedia paliata, la elegía o el epigrama), abunda en este tipo de interpretación, que empleaba el caso de Dánae como *exemplum mythologicum*; un motivo idóneo tanto para las fabulaciones eróticas como para prédicas filosóficas y, por supuesto, para diatribas de los escritores cristianos contra el paganismo. Así lo acreditan diversos testimonios recogidos por Baltasar de Vitoria: entre ellos, un epigrama de Paulo Silenciarario, un fragmento de una oda horaciana y otras referencias de Martín Delrrio o Jacobo Pontano⁹¹. También nuestra literatura barroca es rica en ejemplos de este tipo de interpretación en poetas como Aldana, Quevedo, Jáuregui o los hermanos Argensola, como analiza Traver en el trabajo antes mencionado⁹².

Boccaccio recoge esta misma línea en su *Genealogía*, escrita, como ya se ha indicado, a caballo entre la Antigüedad y la Edad Media:

Pero debe entenderse [...] que Júpiter, al haberse derramado como oro entre las tejas, es el pudor de una doncella mancillada por el dinero y que, al no haber camino libre para el adúltero a través de una puerta, ocultamente descendía del techo y después se metía en el lecho de la doncella. Dice sin embargo Teodoncio que como Dánae fuese amada por Júpiter y supiera que ella, por el temor de su padre, estaba condenada a cárcel perpetua, para poder salir y emprender la huida, ocultamente Júpiter la compró con oro para que yaciera con él y, preparada una nave y con aquellas riquezas que podía llevar, emprendió la huida, quedando encinta de Júpiter.⁹³

En castellano encontramos similar explicación en un testimonio tan temprano como el texto alfonsí, que, a su vez, se remonta a Joan el Inglés:

Onde diz maestre Johan el ingles esta palabra sobresta razon de Juppiter: que diz que se torno oro por que dio mucho oro, ca enuio donas e abtezas a aquellos e a aquellas que auien en guarda a Dane; et tantas dones les dio que todos los uencio e los paro de la su part pora seer ellos mismos sus mensaieros contra ella, e fazer y quanto pudiessen por ell e non catar y al. Et enuio otrossi a ella misma tanto dell oro quanto ella pedio por que la uencio. Et pues que a ella e a los suyos que la auien en guarda ouo uençudos e parados de su parte, pero que el padre tenie las llaues de la torre, ellos sopieron buscar carrera poro entrasse Juppiter. Et dizen que entro por una canal poro se uertien las aguas de la lluias ques cogien de los teiados daquella torre e de los palacios que auie alli dentro. Et estos departimientos que los nuestros sabios latinis fazen sobre estas razones de los gentiles non es al si non dezir estos paladino lo que aquellos dixieron encubierto.⁹⁴

⁹¹ VITORIA, Fray Baltasar de (Primera Parte: 1620) *Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca. II, XXV, 241-242).

⁹² TRAVER VERA (1996: 227-233). En cuanto a las fuentes antiguas, este estudioso (pp.216-227) analiza muestras de esta interpretación del episodio de la lluvia de oro en autores como Eurípides, Terencio, Horacio, Ovidio, Antípatro de Tesalónica y Prudencio.

⁹³ BOCCACCIO (1983). Libro II, cap. XXXIII.

⁹⁴ ALFONSO X (1957). Cap. CLVII: «De lo que da a entender el grano de oro en que dizen los auctores de los gentiles que se torno Juppiter segunt unos los esponen».

La misma idea queda ejemplificada en el siguiente pasaje de Pérez de Moya:

Hemos dicho que Iúpiter se dijo así: *Quasi iuvans pater*, que quiere decir padre ayudante o padre ayudador, porque ayudaba a los hombres con grandes avisos necesarios para la vida, o porque iuvo iuvas, en otro significado, se toma por delecto delectas, que quiere decir deleitar, porque fue un hombre de los más viciosos y sensuales de cuantos en las historias se hace mención, el cual, como para cumplir sus torpes deseos y sucios apetitos, bajase del monte Olimpo de Tesalia, donde hacía su habitación, a gozar de muchas mujeres, a quien iba a buscar donde pensaba hallarlas, con diversas formas de cautelas para poderlas haber, fingen los poetas que bajaba del Cielo, porque a este monte los moradores dél le llamaban cielo, y que se convertía en diversas formas, diciendo que para alcanzar a Dánae se convirtió en lluvia o en granos de oro, que según dicen San Isidoro y San Agustín, no fue otra cosa sino que Iúpiter, con mucha suma de oro que dio, vino a engañar a la simple y recogida doncella.⁹⁵

Por su parte, Natale Conti –quien suele ofrecer diversas posibilidades de interpretación, además de explicar la lluvia de oro de forma alegórica, se apoya en un argumento de autoridad para desmitificar el asunto:

Que Dánae fue así encerrada y que Júpiter convertido en oro se unió a ella no significa otra cosa sino que con la largueza todo se pone al alcance de los ojos y nada hay a buen recaudo de la avaricia [...] Sin embargo, Cares de Mitilene, en el libro II de sus **Historias**, escribió que Dánae no fue deshonrada por Júpiter sino por su tío paterno Preto, del que nació Perseo.⁹⁶

En cuanto a las hazañas de Perseo, la primera de ellas, i. e., la decapitación de Medusa, encuentra ya en Boccaccio la siguiente racionalización que se remonta a Eusebio:

Eusebio atestigua en el libro de los *Tiempos* [52, 6-10] que esta Medusa fue vencida por Perseo, atraído por un botín de riquezas, y privada de reino y riquezas, cuando reinaba en Atenas Cécrope, y dice que fue escrito por Dídimo en la *Historia extranjera*.⁹⁷

El mismo autor italiano ofrece una explicación lógica de los hechos protagonizados por Perseo y Atlas:

Pero bajo esta ficción pretendieron los de antaño que se ocultara la historia, puesto que dice Fulgencio [*Mit.*, I, 21] que, después de haber vencido a Medusa, reina muy rica, Perseo había invadido el reino de Atlas apoyado en las tropas y en la fortuna de Medusa, lo obligó a refugiarse en los montes y así el que desde su palacio se convirtió en montañas por la huida, dio motivo a la fábula de que se dijera que se había convertido en monte por obra de aquella con cuyas riquezas había sido expulsado a los montes. La causa de que soportara el cielo sobre sus hombros fue otra distinta. Pues afirma Agustín en el libro *Sobre la ciudad de Dios* [XVIII, 8] que fue un eminente astrólogo, y Rábano [111, 363 D] dice que fue el primero en investigar sobre el arte de la astrología, dato que

⁹⁵ PÉREZ DE MOYA (1977). Libro II, Cap. III, Art. V). En la ed. que manejamos (Tomo I, p. 87), se aclara en notas que las citas de San Isidoro y San Agustín, se refieren, respectivamente, a Lib. 10, *Etim.*, y a Lib. 18, c. 13, de *Civitate Dei*.

⁹⁶ CONTI (2006) Libro VII, Cap. 18.

⁹⁷ BOCCACCIO (1983). Libro X, cap. XI.

pienso ha tomado de Plinio; en efecto, éste en el libro *Sobre la Historia Natural* [VII, 56, 203] dice que inventó la astrología y por ello, a causa de los sudores recibidos a consecuencia del arte, se dijo que había soportado el cielo sobre los hombros. Pero el vulgo indolente creyó esto, que sostenía el Cielo sobre sus hombros, porque veía que la cima del monte se elevaba hasta tal punto que parecía que el cielo se inclinaba sobre él.⁹⁸

Boccaccio también tiene explicación para los míticos frutos de oro del jardín de las Hespérides:

No será difícil descubrir el secreto de esta ficción. En efecto, hubo unas islas, según opina Pomponio [III, 10, 100-3], en el Océano occidental que tenían la playa desierta frente al continente entre los pueblos Hésperos, Etiópes y Atlantes, islas de las que sin duda tomaron posesión las doncellas Hespérides, y eran muy abundantes en las ovejas, cuya lana, de mucho valor, era como el oro. Y así las islas Hespérides, que eran los pastizales de tal tipo de ovejas, fueron el huerto de las Hespérides, y las ovejas las manzanas de oro; pues las ovejas son llamadas por los griegos *male* o *mala*, según testimonia Varrón en el libro *Sobre la agricultura* [II, 1, 6]. La serpiente vigilante⁹⁹ eran los estrechos que, al estar el mar agitado, daban vueltas entre las islas de día y de noche sin interrupción con admirable temporal e impedían el paso a las islas. Los atravesó Hercules [*sic*] aprovechando el momento propicio y con las manzanas de oro, es decir los ganados, regresó a Grecia. Fulgencio, según su costumbre, intenta llevar la comprensión desde lo más profundo hasta los cielos, comprensión que yo he pensado que debe ser silenciosa porque no considero que haya procedido del pensamiento de quienes crearon la ficción. Sin embargo hay quienes sostienen que este Hércules fue Perseo y que las Hespérides fueron las Górgonas; que ellos mismos las vean¹⁰⁰.

Por su parte, Conti racionaliza el vuelo de Perseo en los siguientes términos:

Otros dijeron que Perseo, hijo de Júpiter, dio muerte a la Górgona y que por esta razón voló después a lo alto del cielo; ha de ser entendido desde el punto de vista de la historia, ya que éste mató a un tirano de Creta o, según prefieren otros, de Arcadia, pero según otros de su patria Atenas, hazaña por la cual fue, según dicen, elevado al cielo con alabanzas o, lo que conviene más a la razón, con el sentimiento de alegría de las hazañas realizadas.¹⁰¹

En cuanto a la liberación de Andrómeda, Boccaccio racionaliza este episodio de la siguiente manera:

Pienso que el haber liberado a Andrómeda de una bestia es historia, puesto que Pomponio en la *Cosmografía* [I, 11, 64] dice: «Jope, según cuentan, fue fundada antes del diluvio; allí aseguran los habitantes que reinó Cefeo con aquel signo; los antiguos sostienen que invocaban el título de éste y de su hermano Fineo con gran veneración; además muestran los enormes huesos del monstruo marino como huella ilustre del asunto celebrado en poemas y fábulas y de

⁹⁸ BOCCACCIO (1983). Libro IV, cap. XXXI.

⁹⁹ BOCCACCIO se refiere aquí a la serpiente o dragón que según la tradición colocó Atlas en el jardín de las Hespérides para custodiar el árbol de frutos de oro; dragón que, según Eratóstenes, fue asimismo catasterizado (ERATÓSTENES: 1999, 37 Catasterismo 3).

¹⁰⁰ BOCCACCIO (1983) Libro IV, cap. XXX.

¹⁰¹ CONTI (2006). Libro VII, Cap. 18.

Andrómeda salvada por Perseo» Estas cosas aquél. Además el presbítero Jerónimo, en el libro que compuso *Sobre las distancias de los lugares*, dice: «Jope, ciudad marítima de Palestina en la tribu de Dan, donde también hoy se muestran las rocas en la playa en las que dicen que Andrómeda encadenada fue liberada en otro tiempo con la ayuda de su marido Perseo.» Estas cosas Jerónimo. Pero Plinio, el hombre más célebre entre los escritores, escribe [*Hist. Nat.*, IX, 5, 11]: «Los huesos de la bestia a la que se decía que fue expuesta Andrómeda, llevados a Roma desde la ciudad de Judea, Jope, siendo edil M. Escauro, muestran entre los restantes prodigios cuarenta pies de ancho, excediendo la altura de los costados a los elefantes indios, con un grosor de la espina de seis pies, etc.» Que Perseo convirtió en piedra a los enemigos y a Preto mostrando la cabeza de la Górgona pienso que no es otra cosa a no ser que, vencidos, los dejó callados y sosegados con las riquezas de la Górgona. Consta por Eusebio en el libro de los *Tiempos* [54, 4-6] que convirtió a Acrisio en piedra de otro modo, pues no lo mató voluntariamente y así se hizo semejante a una piedra por la perpetua frialdad. Pienso que debe seguirse la opinión de Tulio en las *Cuestiones Tusculanas* [V, 3, 8] de que brilla estrellado en los cielos en la región septentrional, quien sobre éste y los otros dice: «Y no se contaría el estrellado Cefeo junto con su esposa, yerno e hija si el conocimiento divino de los cuerpos celestes no hubiera llevado el nombre de éstos al error de la fábula.» Estas cosas Tulio. Por lo demás, hay duda con respecto a la época de éste, puesto que Eusebio [52, 6] escribe que mató a la Górgona en el año 3729 del mundo. Después en este mismo año, según otros, dice que éste junto con su esposa fue llevado al cielo. Poco después dice que en el segundo año del rey Cécrope, que fue el año 3857 del mundo, éste, muerta la Górgona, luchó contra los persas. Y no mucho después [53, 23-24] escribe que en el año trigésimo quinto del reinado de Cécrope, fue muerto por él Acrisio y trasladó su reinado de Argos a Micenas, cosa que yo juzgo como verdadera porque este tiempo está más de acuerdo con sus hazañas.¹⁰²

Dentro de las interpretaciones del mito, un aspecto interesante, y relacionado con sus protagonistas, es el de la explicación etimológica de sus nombres, que podríamos considerar como a medio camino entre la racionalización y el alegorismo. Entre los autores que más se preocuparon por esta cuestión encontramos a Fray Baltasar de Vitoria –que tratará de relacionar estas supuestas etimologías con las verdades de la fe católica– y, anteriormente, a Alfonso X. Este último, en su *General Estoria* (Segunda Parte, cap. CLXXII), ofrece una explicación para el significado de casi todos los nombres de los personajes de nuestro mito, aprovechando para relacionarlos con una interpretación alegórica que atribuye, de nuevo, al «maestre Johan el ingles». Así dice por ejemplo del nombre de Perseo (que, en realidad, significa ‘destructor’):

Perseo otrossi es tanto como ombre lienno de uertudes e de saber. Et por lo que nos los latinos dezimos dios dizen los griegos t h e o s. Et fallamos que departen unos que Persseo tanto quiere dezir como p e r t h e o, que quiere dezir tanto como dios, por que tod omne que es lleno de vertudes e de saber semeia a Dios, ca por El le uiene; et cada uno, quanto mas a desto, tanto mas semeia a Dios e tanto mas se llega a la natura dEl.¹⁰³

¹⁰² BOCCACCIO (1983). Libro XII, cap. XXV.

¹⁰³ ALFONSO X, (1957: 290).

En términos semejantes se refiere el Rey Sabio a los nombres de Cefeo y Andrómeda¹⁰⁴:

Que por Cepheo en este lugar que se entiende el Criador que crio todas las cosas; et que departe que por ende fue tomado este nonbre Cepheo de una palabra que dizen los griegos *ç e p h a s*, que dize en el nuestro lenguaie de Castiella tanto como cabeça, por que aquel que todas las cosas crio, comienço *e* cabeça es dellas.

Por Andromeda departe que se da a entender el alma; onde dizen que este nonbre Andromeda uiene de otro nonbre a que llaman los griegos *a n d r o s*, et quiere dezir en nuestro lenguaie de Castiella tanto como uaronil o vertut, por que una de las mayores uertudes que nuestro Sennor Dios fizo, entre quantas cosas crio *e* que ell mas ama, el alma del omne es.¹⁰⁵

Un poco más arriba (capítulo CLXIV) alude Alfonso X a la etimología del nombre *gorgona*:

Et a estas fijas de Phorco –Medusa, Euriale, et Stenio– llamaron les este otro nonbre *g o r g o n e s* a todas tres comunal mientras; et este nonbre *g o r g o n e s* quiere dezir tanto como lauradores de la tierra, et fueles dado de los ombres este nonbre por que toda su femencia *e* su estudio todo lo ponien en las cosas terrenales. Et por dar a entender esto dixieron los gentiles que las gotas de sangre de Medusa, que se tornaron en culueuras; *e* que enlennaron tierra de Libia por dar a entender que, assi como las culuebras andan rastrando de los uientes por la tierra, assi aquellas gorgones ponian toda su femencia *e* todo su estudio en las cosas terrenales: et esto es de seer souerbias *e* otras malas costumbres que auien ellas en si, *e* en que fazien caer a los omnes por su poder, *e* por so fermosura grant que auien, et por maldat de sus cuerpos, ca los mas sabios todos fallamos que las llaman malas mugieres de sus cuerpos.¹⁰⁶

La explicación de las etimologías aparecía ya en autores clásicos, y tan antiguos como Hesíodo, quien, en su *Teogonía* (vv. 279-283), nos ilustra sobre el significado de los nombres de los hijos de Medusa:

Con ella sola [Medusa] se acostó el de la azulada cabellera [Poseidón] en un suave prado, entre primaverales flores. Y cuando Perseo le cercenó la cabeza, de dentro brotó el enorme Crisaor y el caballo Pégaso [*sic*]. A éste le venía el nombre de que nació junto a los manantiales del Océano, y a aquél porque tenía en sus manos una espada de oro¹⁰⁷.

En cuanto a las interpretaciones propiamente moralizantes o alegóricas, Natale Conti nos ofrece la siguiente visión de conjunto sobre nuestro héroe:

¹⁰⁴ El significado etimológico real del nombre de Andrómeda es el de ‘gobernadora de hombres’.

¹⁰⁵ ALFONSO X (1957: 289).

¹⁰⁶ ALFONSO X (1957: 279).

¹⁰⁷ HESÍODO (1983: 83). Los editores aclaran en las notas 15 y 16, respectivamente, que en griego, *πηγη* significa ‘manantial’ y que el nombre de Crisaor procede de *χρυσος* (‘oro’) y *ῥαορ* (‘espada’). Curiosamente en esta versión de Hesíodo está ausente la profanación del templo de Atenea, y tampoco parece que se trate de una violación.

Que Perseo realizó aquellas cosas que se han dicho sobre él mismo con anterioridad, todo ello es fabuloso, pues Perseo es la razón de nuestra alma y la prudencia.¹⁰⁸

En relación con las hazañas de Perseo, la voluntad moralizante lleva a Boccaccio a interpretar como sigue la decapitación de Medusa:

Pienso que se creó la ficción de que Medusa tenía cabellos de oro para que comprendamos que era muy rica, puesto que por los cabellos se entienden los bienes temporales y a causa de estos bienes Neptuno, esto es el hombre extranjero, como fue Perseo, fue atraído a su deseo y la violó en el templo de Minerva, esto es la venció más allá de los límites de una prudente decisión; lo que también se demuestra por el escudo de Palas, que era cristalino para que por él se entienda la atención prudente; pues este cristal hace que vuelva a los ojos del que mira lo que se desarrolla fuera de él. Y así el caudillo sabio en su decisión ve qué pueden hacer los enemigos y así se protege cuando frustra las decisiones de aquellos vistos de antemano por él. De la unión del prudente y del jefe extranjero surge el caballo Pegaso, esto es la fama [...]. La cabellera se cambia en serpientes cuantas veces uno es oprimido por razón de sus bienes; pues las cosas que acostumbraban a ser causa de esplendor se vuelven para quien las posee en hirvientes inquietudes y preocupaciones. Pues se corta la cabeza de Medusa en el momento en que se la despoja de los bienes por los que parecía vivir y tener mucho poder. Se dijo que nacieron serpientes en Libia de la sangre de la cabeza de Medusa más para robustecer la apariencia de la fábula que para ocultar algún significado¹⁰⁹.

Distinta es la visión que sobre los mismos hechos nos ofrece Conti en el siguiente pasaje:

Pero, al ser Medusa o una meretriz o la lujuria y el placer natural, que convierte a los hombres en piedras, ésta muere a manos de Perseo y su cabeza es entregada a Palas, que la clava en el escudo; todo esto no significa otra cosa sino que es la misma fuerza de la sabiduría y la de la lujuria y no hay menos placer en los asuntos preclaros que en la lujuria, sino que para este conocimiento hacemos uso de la razón como de una alcahueta; por este motivo Perseo llevó la cabeza cortada de Medusa a Palas.¹¹⁰

No obstante, este mismo autor ofrece nuevas moralizaciones del episodio en el capítulo final de su obra. En primer lugar, y refiriéndose a Medusa, apunta lo siguiente:

Los sabios, para demostrar cuán necesaria es la constancia contra los placeres, crearon la ficción de que Medusa era la más hermosa de todas las mujeres gracias a su dulzura manifiesta y que atraía hacia sí. Pero dijeron que fueron convertidos en piedra por ella todos aquellos por quienes había sido contemplada, por haber violado el templo de Minerva, ya que los entregados a los placeres consideran en poco todo culto de los dioses y suelen pisotear con sus pies las leyes de toda humanidad y deber y se hacen inútiles para todos los asuntos honoríficos. Otros pensaban que debía ser reprimida mediante esta fábula la soberbia y la arrogancia, dado que había rivalizado Medusa con la diosa acerca de la belleza de sus cabellos, pues quienes tienen estos defectos

¹⁰⁸ CONTI (2006) Libro VII, Cap. 18.

¹⁰⁹ BOCCACCIO (1983) Libro X, cap. XI.

¹¹⁰ CONTI (2006). Libro VII, Cap. 18.

consideran en poco a los hombres y a los dioses. Así pues, advertían que deben ser refrenadas la lujuria, la temeridad y la arrogancia, ya que Dios es el vengador más cruel de estos vicios, pues Medusa no sólo perdió los cabellos sino que también, por decisión y obra de los dioses, fue enviado Perseo para matarla.¹¹¹

Y a continuación añade acerca de las gorgonas y de sus hermanas las greas:

Pero, puesto que se dice que son dos las facultades de nuestra alma, una que participa de la razón, otra privada de razón, la que está en posesión de la razón fue llamada por los antiguos las Greas, nacidas ancianas, es decir la prudencia, que es necesaria especialmente en los asuntos más difíciles y en los públicos. En cambio, reciben el nombre de Górgonas, hermanas de éstas, los placeres que envuelven y destruyen a los hombres, de quienes no hubiese podido liberarse Perseo sin el auxilio de las Greas; puesto que la razón y el deseo nacen del mismo ánimo, es necesario que el deseo obedezca a la razón, por lo que se dijo que Perseo, o la prudencia, tras haberse adueñado del ojo de las Greas, las venció con el consejo y auxilio de Palas.¹¹²

En cuanto a las armas de Perseo, Boccaccio hace al respecto la siguiente reflexión:

Pienso que el escudo de Palas ha de entenderse por la sabiduría por la que percibimos los actos de los enemigos y nos protegemos a nosotros mismos de las asechanzas y dardos de aquéllos. Pienso que las sandalias aladas de Mercurio significan la rapidez y vigilancia en lo que vamos a hacer. Del mismo modo, la espada curvada y aguda por la parte externa muestra que en tiempo de guerra debemos traer a nosotros el botín de los enemigos y aplastarlos con nuestras matanzas.¹¹³

Por lo que se refiere al caballo alado Pegaso, Boccaccio llega a las siguientes conclusiones:

Ahora [...] ha de investigarse qué pudieron pensar los antiguos. Yo pienso que este caballo es la fama de las hazañas, cuya velocidad se designa mediante la carrera y el vuelo de esta caballo. El cual es llamado hijo de Neptuno y de la Górgona porque de las hazañas en mar y en tierra surge la fama. Pienso que se creó la ficción de que fue concebido en el templo de Palas porque de las hazañas realizadas discreta y deliberadamente surge rectamente la fama, pero de las hechas por azar con ningún derecho surge la fama, de las hechas temerariamente más bien surge la infamia.¹¹⁴

En la misma línea se sitúa nuestro Pérez de Moya –muy influido en su obra por el italiano–, si bien añade nuevas claves interpretativas:

Pegaso significa la fama que nace de las cosas que hacemos; dicen tener alas, por la ligereza y brevedad con que la fama se divulga; dicen ser caballo, porque es animal muy apresurado en el correr. Que naciese de Neptuno y Medusa, es por declarar que la fama nace de las cosas que se hacen en la tierra y en el mar, entendido por Neptuno y Medusa, que significa labradora de la tierra. Que

¹¹¹ CONTI (2006). Libro X.

¹¹² CONTI (2006). Libro X.

¹¹³ BOCCACCIO (2006). Libro XII, cap. XXV).

¹¹⁴ BOCCACCIO (2006). Libro X, cap. XXVII).

Pegaso naciese en el templo de Minerva, por Minerva se entiende la prudencia, para declarar que la fama nace y sale de las cosas que proceden del sentido, y no de las sin acuerdo ni pensamiento; y porque hay fama e infamia, por esto dan dos modos del nacimiento del caballo Pegaso: uno, que naciese del ayuntamiento de Neptuno y Medusa, y este significa la mala fama, como lo fue fornicar en los sagrados lugares. El otro, que naciese de la sangre de la cabeza de Medusa; esto significa la fama de los buenos hechos, como lo fue vencer Perseo a Medusa.¹¹⁵

Acerca del vuelo de Perseo opina Conti lo siguiente:

Otros entienden que por estas cosas se pone de relieve la inmortalidad del alma, puesto que ella, mediante el movimiento continuo, produce la generación y la corrupción, pero ella misma, vencedora de las cosas inferiores, liberada de este peso volará finalmente al cielo.¹¹⁶

El mismo autor nos ofrece la siguiente interpretación alegórica del personaje de Andrómeda:

En cambio, mediante Andrómeda los antiguos exhortaban a las generaciones venideras a la piedad y a la moderación del ánimo, puesto que todos los bienes que tenemos han sido recibidos de la clemencia y bondad de Dios inmortal y ciertamente éstos han sido concedidos para nuestra comodidad y la de los demás hombres, pero no para oprimir a los más débiles. Porque si alguno por alguna preeminencia se ha ensoberbecido en demasía y ha hecho uso de ella con demasiada arrogancia, inmediatamente se da cuenta de que el vengador de esto es el mismo Dios, puesto que la divinidad arrebató al propio arrogante o a sus descendientes lo que benévolamente le había concedido. Y, a causa de muy graves pecados de reyes o de antepasados, son arrasadas hasta los cimientos algunas veces incluso ciudades enteras o familias en su totalidad.¹¹⁷

El ingente número de páginas escritas a lo largo de los siglos por los numerosos autores que han pretendido interpretar los pormenores de la historia de Perseo nos daría para continuar citando pasajes de sus obras *ad infinitum*. Baste por ahora (pues aún encontraremos otras muchas en las diversas obras -literarias y, sobre todo, mitográficas- que iremos estudiando) con las ya abundantes muestras que hemos ofrecido para hacernos una idea de la riqueza y multiplicidad de detalles que la interpretación de este como de todos los mitos clásicos aportó a la formación de la cultura europea.

6. 2. OTRAS INTERPRETACIONES

El influjo de estos manuales en la España medieval y de los siglos áureos impregnará por completo cualquier manifestación literaria (cualquier manifestación artística) que trate de abordar nuestro mito de alguna manera. Este será, pues, el poso cultural que nos encontraremos en las obras de aquellos de nuestros autores que se acercan a la historia de Perseo.

¹¹⁵ PÉREZ DE MOYA (2006). Libro IV, Cap. XXX.

¹¹⁶ CONTI (2006).

¹¹⁷ CONTI (2006).

Sin embargo, más modernamente encontraremos otros tipos de interpretaciones acerca de los diversos pasajes del mito¹¹⁸.

1. El ritualismo. Según esta corriente, en la base del relato mitológico se encontrarían indefectiblemente las ceremonias rituales o religiosas. Esta escuela tiene su origen en el s. XIX con Smith y Frazer, y luego en el XX con van Gennep, Cornford, Cook y Harrison, Raglan, Gaster, Hyman y Leach. Los representantes más actuales serían Fonterose y Kirk.

2. El psicologismo freudiano. Freud inició una corriente, luego continuada por Jung, Kerényi y Diel, que pretende explicar la mitología por el inconsciente: es decir, por el juego de fuerzas que operan ocultamente en el alma -con desmesurado predominio de las de origen sexual-, y que originan un sistema de alegorías o engañosas manifestaciones oniroformas. De acuerdo con esta escuela, solo su método sería capaz de desvelar el verdadero sentido o realidad subyacente de dichas alegorías.

3. El estructuralismo, aplicado a la mitología, nació, según Ruiz de Elvira, en los 50 y está íntimamente ligado al alegorismo. Sus principales representantes serían autores como Lévi-Strauss, Leach y otros como Greimas, Olsen y Berteau. Según Ruiz de Elvira, esta corriente «pretende desentenderse del contenido de los mitos, y sostiene que lo importante en ellos es un esquema funcional o sistema de oposiciones binarias, resueltas por un elemento que neutraliza o concilia sus extremos o polos, proporcionando así una norma o modelo abstracto que puede aplicarse a la resolución de determinados conflictos concretos de la vida¹¹⁹.

De los tres enfoques señalados, el de corte freudiano sería el que ha alcanzado una mayor proyección para el caso del mito de Perseo. Así, por ejemplo, el cofre a la deriva en el que viajan los abandonados Dánae y Perseo representaría en el inconsciente al claustro materno, mientras que, a su vez, el agua en la que flota el cofre simbolizaría el líquido amniótico¹²⁰.

Por lo que se refiere al simbolismo de Medusa, Freud escribió un opúsculo al respecto en el que considera las serpientes que pueblan la cabeza de la gorgona como un símbolo fálico. En esa misma línea, relaciona la decapitación de Medusa con la castración y su poder petrificador con la erección masculina¹²¹.

En cuanto al episodio de la liberación de Andrómeda, señala Northrop Frye que, en este tipo de historias (que se adscriben a lo que él denomina *romance de la búsqueda*),

una tierra gobernada por un rey viejo e inútil es devastada por un monstruo marítimo hasta que le toca la suerte a la hija del rey: en ese punto llega el héroe, que mata al dragón, se casa con la hija, y hereda el reino... Las analogías rituales del mito sugieren que el monstruo *es* la esterilidad de la tierra misma, y que la esterilidad de la tierra está presente en la edad e impotencia del rey»¹²².

¹¹⁸ RUIZ DE ELVIRA (1975: 14-20).

¹¹⁹ RUIZ DE ELVIRA (1975: 19).

¹²⁰ KIRK (1973: 236).

¹²¹ FREUD, S (1922). *La cabeza de Medusa*. Cit. por. HERMOSILLA (2011), quien indica que esta obra de Freud no se publicaría sino póstumamente, en 1940.

¹²² FRYE, N, *Anatomy of Criticism*. Princeton Univ. Press, 1973., p. 189, *Apud* MC GAHA, «Introducción», en VEGA CARPIO (1985: 18).

Sin embargo, la clasificación ofrecida por Ruiz de Elvira no agotaría todos los posibles enfoques modernos. Algunos autores se basan para su interpretación en otro tipo de criterios: filosóficos, estéticos o incluso personales.

Así, por ejemplo, Enzo Pellicer focaliza en la mirada de Medusa una serie de elementos que aparecen a lo largo de todas las peripecias de Perseo, como el ojo de las grayas, el escudo-espejo de Palas o el casco de la invisibilidad. Para este autor, se trataría de diversas caras de un mismo fenómeno: el de «una exploración figurativa y narrativa del micro-universo pasional de la repulsión, del pánico y del horror, un campo de tensiones emotivas que aparece articulado principalmente sobre un eje óptico»¹²³.

Basándose en esta misma idea, Margherita Cannavacciuolo sostiene que

en el mito clásico, matar a Medusa significa eliminar lo híbrido, la otra cara indecible de la realidad absoluta, lo que la razón rechaza porque es incapaz de contener su misterio en sus límites. En la tradición mitológica clásica, Atenea no soporta la visión de la unión sexual entre Poseidón y Medusa en su templo, y transforma a la mujer en un monstruo, queriendo eliminar la causa de su fascinación. La diosa, que es el símbolo de la racionalidad, nacida directamente de la cabeza de Zeus, no puede concebir lo irracional pero, al mismo tiempo, lo añora, razón por la cual inserta la cabeza decapitada de la Gorgona en su escudo¹²⁴.

Otro enfoque, de tipo filosófico, sería el de Carlos Goñi. En su libro *Cuéntame un mito* reflexiona acerca de diversos mitos griegos y su significado para el hombre actual de las sociedades occidentales. En relación con la fábula de Perseo, el profesor navarro aborda dos de sus episodios: los reacionados con la lluvia de oro y con la mirada de Medusa.

Acerca del primero, la interpretación esencial tiene que ver con la imposibilidad de escapar al propio destino. En efecto, a pesar de sus desvelos, Acrisio no logra impedir ni que Perseo sea concebido, ni que llegue a nacer, ni tampoco que sobreviva; y, por tanto, no logra evitar que finalmente su nieto llegue a darle muerte (cosa que este hace involuntariamente, cumpliendo a su vez con su destino sin proponérselo). Goñi conecta esta idea con la imagen de la lluvia de oro: «Nos protegemos con todo tipo de sistemas de seguridad, pero lo inevitable se filtra en nuestras vidas como el agua de lluvia en tierra reseca¹²⁵».

Además, este autor abunda en los desvelos con que el hombre moderno trata de eludir los reveses que conlleva nuestra vida limitada (al respecto aduce una cita de Comte como reflejo de cómo esta sería una enseñanza de los filósofos modernos: «saber para prever y prever para saber»). En relación con esta idea, reflexiona Goñi:

Muchas personas no cuentan con esa lluvia de oro, simplemente porque no cuentan para organizar su vida con los designios de la divinidad. Entonces, al llegar al inevitable chaparrón, lo ven como un mar de desgracia, cuando no es sino una lluvia de oro que nos manda Zeus. Pero si tan tremendamente difícil

¹²³ PELLIZER, Enzo (1991). *La peripecia dell'eleto: racconti eroici della Grecia antica*. Palermo, Sellerio, p. 84. Cit. por CANNAVACCIUOLO (2010: 436).

¹²⁴ CANNAVACCIUOLO (2010: 439-440).

¹²⁵ GOÑI, Carlos (2001: 48).

resulta aceptar las tormentas agrias que los cielos nos envían, más difícil es verlas como lluvias de oro¹²⁶.

Por último, alude Goñi a la clásica interpretación (que remonta a Eurípides) de la lluvia de oro como símbolo del poder corruptor del dinero.

En cuanto al episodio de Medusa, el autor dedica uno de los capítulos de su libro a narrarlo y reflexionar acerca de la mirada del monstruo:

El mito nos alerta sobre la fuerza de la mirada, especialmente sobre la mirada del terror. Cuando vemos algo terrorífico nos quedamos petrificados, no sabemos cómo reaccionar, porque el miedo paraliza [...]. El héroe no puede caer en la trampa, no debe mirar los ojos chispeantes del terror. Si sucumbe a la terrorífica mirada, quedará paralizado y su misión fracasará [...]. Perseo, el héroe, camina entre dos aguas, sabe que en un descuido puede sucumbir a la mirada de Medusa y quedarse convertido en piedra. Sabe también que tiene que optar por el todo o la nada, que debe arriesgarse (no hay heroicidad sin riesgo). Por eso, se las ingenia para poner los medios a su alcance y engañar al monstruo. Usa el escudo como espejo, no solo con el fin de parar los golpes, sino también de devolverlos. Perseo es capaz de hacer un uso nuevo de un arma antigua, de adecuarla a las condiciones del enemigo, de tal manera que su astucia le salva. Es un héroe, no por su fuerza, sino por su inteligencia; no por ser inmune al terror, sino por haberle ganado la partida¹²⁷.

Una muestra de la supervivencia en nuestros días de varias inmterpretaciones del mito por un mismo autor la encontramos en Elizabeth Sánchez Garay. En efecto, esta investigadora, a propósito de la presencia de determinadas huellas de esta fábula mitológica en la obra de Ítalo Calvino, indica lo siguiente:

Perseo es concebido por un polvo de oro liviano y fino, imagen inversa a la piedra, tan pesada como dura, símbolo de la eternidad inalterable. En este sentido se puede decir que Perseo es lo opuesto a Sísifo, quien carga con vehemencia su gravidez de mármol [...]. El nacido del polvo de oro liviano y fino es, entonces, el elegido para destruir aquello que detiene la vida, la creación, el movimiento, los deseos, la esperanza [...]. Como aquel que pinta el paisaje reflejado en un espejito convexo, obteniendo así efectos de remota vaguedad, Perseo evita la visión directa de las potencias del más allá en su alteridad más radical, la de la muerte y de la nada, para no transformarse en una cabeza vacía y sin fuerza, en una cabeza cubierta de noche. ¿Nos estará diciendo el mito que quien osa mirar la realidad de frente corre el riesgo de quedar petrificado? ¿Será que la mirada a través del espejo representa el mundo de la imaginación y el mundo de la fantasía tan necesarios cuando la monstruosa realidad amenaza con osificarnos? La fantasía implica una toma de distancia, una levitación, la aceptación de otra lógica que lleva a otros objetos y a otros nexos distintos de los de la experiencia cotidiana. Lo fantástico es un juego, una ironía, un guiño, una forma de meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos en el hombre. Acaso una lectura más abierta del mito podría llevarnos a la conclusión de que el héroe petrifica a Medusa cuando ésta se ve a sí misma en el espejo¹²⁸, el cual representa tanto como transforma a la

¹²⁶ GOÑI, *ibídem*.

¹²⁷ GOÑI (2001: 52-53).

¹²⁸ Esta interpretación del episodio aparecerá, entre otros textos, en la comedia de Calderón.

monstruosa Gorgona, lo que provoca un desenlace imprevisto: la imagen especular, que debería significar la multiplicación y salvaguardia de Medusa, significa contrariamente el enigmático augurio de su muerte. Al presentar al monstruo con un doble distinto de sí mismo, el espejo encierra su imponente poder y lo muestra como ente autónomo y autodestructivo.¹²⁹

¹²⁹ SÁNCHEZ GARAY (1999).

II. Perseo en las letras españolas

1. INTRODUCCIÓN.-

La importancia de la interpretación alegórica construida bajo el prisma de la teología cristiana (o, más específicamente, católica) dejó una impronta imborrable no solo en los tratadistas medievales, sino también en la cultura española de los siglos sucesivos. Sin embargo, en lo que se refiere al tratamiento literario de los mitos paganos, al afán moralizante y a la interpretación alegórica se añadirán, a partir del Renacimiento, nuevos modos de aproximarse a estos relatos y a los personajes que pueblan el universo mítico. José Domínguez Caparrós sintetiza en los siguientes términos las ideas que, al respecto, expone a su vez Carlos García Gual¹³⁰:

El mito, en el Renacimiento, es un lenguaje que se renueva semánticamente como instrumento expresivo de una nueva concepción del mundo, que es distinta de la medieval. La proximidad en el trato con los dioses antiguos, cuya forma se recupera, hace que se pierda la distancia imprescindible a toda práctica interpretativa. Pero, a pesar de la revitalización, la mitología tiene que ser solamente una mitología secundaria, al tratarse de contextos bien distintos. El ser secundaria supone que la creencia en tal mitología fue irónica, con cierto eclecticismo –mezcla de motivos helénicos y cristianos–, con chispas de religiosidad y popularidad, mucho de vivaz, y recuperación nostálgica siempre simbólica. Esta mitología ofrece el ejemplo para un modo de creación, una forma de mitologizar activo [*sic*] que recrea nuevas historias y leyendas épicas.

El surgimiento del Humanismo en la Italia del siglo xiv había supuesto un nuevo impulso para el estudio de los modelos clásicos que se propagaría por toda Europa y se mantendría –con la nueva revitalización neoclásica– hasta el Siglo de las Luces. Así pues, la literatura española del Renacimiento y el Barroco –al igual que la pintura, la arquitectura y todas las manifestaciones artísticas y culturales de la época– se halla impregnada de este espíritu de erudición, que se plasmará en una doble vertiente: la producción de obras literarias y la exégesis crítica de estas.

A partir del Renacimiento, la presencia del mito clásico en la literatura asume cuatro funciones básicas¹³¹:

- a) una primera –que Domínguez Caparrós considera como primaria– consistiría en la simple (o no tan simple) recreación de la historia contenida en el mito.
- b) Una segunda posibilidad respondería a las necesidades expresivas del autor y estaría relacionada con la consideración de la mitología como fuente inagotable de metáforas y símiles.
- c) Ambas funciones anteriores coexisten con la tradicional función alegórica y la subsiguiente enseñanza moral extraíble de las fábulas.

¹³⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1990a: 94). La cita hace referencia a Carlos García Gual: *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona, Montesinos, 1987, pp. 64-67, correspondientes al capítulo dedicado al Renacimiento.

¹³¹ *Vid.* –entre otros estudiosos que se han ocupado de clasificar las funciones del mito clásico en la literatura de los Siglos de Oro– DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1990a: 94-96) y ROMOJARO, Rosa (1991: 26-28).

d) La cuarta posibilidad es la utilización del mito como elemento ornamental, que encontramos cuando el autor se propone hacer gala de su erudición –un camino que en no pocos casos desemboca en la pedantería–.

A estas cuatro funciones habría que añadir una quinta: la función burlesca, que surge de esa nueva mirada irónica sobre los mitos clásicos, despojados del carácter eminentemente sagrado y trascendente que los antiguos les atribuían.

Todas estas funciones del mito constituyen otras tantas posibilidades que se abren ante el quehacer poético, y en absoluto debe entenderse que el autor elige *a priori* un tipo de tratamiento único del mito para cada una de sus obras literarias. Antes bien, en numerosas ocasiones hallamos en una misma obra diversos tratamientos sucesivos o incluso simultáneos del mito correspondiente –y, por supuesto, un mismo autor puede dar a un mismo mito tratamientos diferentes en obras también diferentes–. A ello hay que añadir el hecho de que la función erudita lleva en muchos casos al autor a aludir a varios mitos en una misma obra, como ornamento marginal del mito principal, sin más pretensión que la de crear lo que Domínguez Caparrós denomina «ambiente mítico»¹³².

En cuanto a la evolución de la tradición mitológica con el paso de los siglos, Vicente Cristóbal sintetiza el proceso en los siguientes puntos :

- En la Edad Media hay una adaptación del mito a los valores y cosmovisión de la época por medio de exégesis alegóricas y evemeristas.
- En el Renacimiento, por el contrario, hay una mimesis regresiva de la Antigüedad que condiciona este uso del mito antiguo sin aditamentos o interpretaciones, a la manera de la propia literatura antigua; y el mito se desarrolla en todo tipo de géneros, pero esencialmente en el ámbito del soneto, la fábula mitológica y el drama, con sus especiales condicionamientos cada uno de ellos.
- En el Barroco, como reacción a la época anterior, se impone un doble tratamiento: una desmitificación burlesca o un uso del mito como máscara o disfraz metafórico de las realidades más triviales, un recurso expresivo, en definitiva, para la sublimación del lenguaje.
- Los presupuestos del Barroco y del Neoclasicismo (esto es, vuelta a las posturas renacentistas, pero de forma menos espontánea y más retórica) priman en el siglo XVIII.
- La contemporaneidad incluye lo clásico como un elemento más de especial prestigio y está vigente también un tipo particular de desmitificación que consiste básicamente en una humillación del mito ante la realidad presente¹³³.

Centrándonos en la historia de Perseo, no son pocos los autores que la adaptaron en sus obras, lo que puede darnos una idea de la popularidad que esta fábula –como venimos diciendo– alcanzó en los ambientes literarios (como ocurrió también en otras artes).

Al estudio de las adaptaciones del mito de Perseo que hemos rastreado a lo largo de la historia de nuestras letras dedicamos las páginas que siguen. En ellas trataremos de

¹³² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1990a: 100).

¹³³ CRISTÓBAL LÓPEZ (2002b: 1782).

analizar la forma y contenido de cada una de las obras, insistiendo especialmente en su originalidad respecto a las fuentes clásicas, en el influjo de unas sobre otras, en las funciones que en estas obras asume nuestro mito y algunos de los que se mencionan de forma secundaria y en el peso que en ellas tuvieron las diversas interpretaciones que de esta historia mitológica dieron los sucesivos tratadistas desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.

2. PERSEOS CASTELLANOS MEDIEVALES

Las fuentes para el conocimiento y transmisión de nuestro mito en España serán las mismas que para el resto de Europa, y en la época medieval están dominadas por la representación de Perseo como vencedor del demonio Algol. Como observa López Torrijos (1985: 233), esta imagen estaría aún más justificada en territorio español debido a la labor de Alfonso X El Sabio; ya que, durante el reinado de este monarca, la Escuela de Traductores de Toledo recibió un impulso decisivo para la difusión de la ciencia árabe.

En este sentido hay que destacar en especial dos obras salidas de los talleres alfonsíes: el *Lapidario* y el *Libro del Saber de Astronomía*. En ambas se hace referencia a la constelación de Perseo sin referirse propiamente a ella por el nombre del héroe argólico; en lugar de ello, se alude a ella como la constelación de «el levador de la cabeza de algo». Como señala la referida estudiosa:

En el *Lapidario* aparece Perseo como hombre maduro, con vestido corto, descalzo, con espada en la mano izquierda [*sic*] y la cabeza de Algol en la derecha; el demonio se representa barbado, con orejas puntiagudas y la lengua fuera.

En los *Libros del Saber de Astronomía*, Perseo está representado más joven, aunque con el mismo atuendo y atributos que anteriormente; la cabeza de Algol se representa como la de un hombre normal y sin barba¹³⁴.

Sin embargo, el hecho de que la constelación correspondiente a nuestro héroe se representase de esa guisa en las citadas obras alfonsíes no impidió que el mismo Rey Sabio nos dejara el primer relato de las aventuras y hazañas de Perseo en otra de las obras por él encargadas: *La General Estoria*.

2. 1. ALFONSO X Y LA GENERAL ESTORIA

En efecto, al igual que ocurre con otras fábulas mitológicas, el más antiguo de los textos que abordan en romance castellano la historia de Perseo se incluye en la *General Estoria* de Alfonso X. Esta, junto con la *Estoria de España* (también conocida como la *Primera Crónica General*), constituye una de las dos magnas obras historiográficas en las que el Rey Sabio pretendía dar cuenta de todos los hechos acaecidos (respectivamente, en el mundo conocido y en la Península Ibérica) desde la Creación hasta su época. A este respecto, es bien conocido el pasaje de la *General Estoria* en el que el monarca explica:

¹³⁴ LÓPEZ TORRIJOS (1985: 233).

Onde por todas estas cosas yo don Alfonso [...], despues que oue fecho ayuntar muchos escriptos e muchas estorias de los fechos antiguos, escogí d'ellos los más uerdaderos e los meiores que y sope, e fiz ende fazer este libro, e mandé y poner todos los fechos sennalados tan bien de las estorias de la Biblia, como de las otros grandes cosas que acahesçieron por el mundo, desde que fue començado fasta'l nuestro tiempo¹³⁵.

Según esta confesión del Rey Sabio, el propósito que preside el plan de su obra sería, ante todo, el rigor historicista. No obstante, el narrador alfonsí cae con asiduidad en un exhaustivo afán compilatorio, afán que incluso muchas veces le lleva a dar por buena cualquier fuente que se refiera a los hechos que se propone narrar. De ahí que las fuentes resulten muy numerosas y de carácter diverso, desde el propiamente historiográfico hasta los textos de carácter literario y, por supuesto, los relatos mitológicos. En este sentido resulta esclarecedor otro momento en el que el monarca explica la tarea llevada a cabo, en este caso, para la composición de la *Primera Crónica General*:

Nós don Alfonso [...] mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos d'España, et tomamos de la crónica dell Arçobispo don Rodrigo, que fizo por mandado del rey don Ffernando nuestro padre et de la de Mastre Luchas, Obispo de Tuy, et de Paulo Orosio, et de Lucano [...] et de Pompeyo Trogo et d'otras estorias de Roma las que pudimos auer que contassen algunas cosas del fecho d'España, et compusimos este libro de todos los fechos que fallar se pudieron d'ella.¹³⁶

Sin embargo, de entre todas las fuentes, será la Biblia la que se tome como eje principal vertebrador de la obra alfonsí. Estamos ante la concepción judeocristiana que considera el devenir histórico como guiado por Dios, Señor de la Historia: una corriente que entronca con la tradición enciclopédica que parte de Flavio Josefo y culmina con Eusebio de Cesarea y Pedro Coméstor. Y así, en torno a la Historia Sagrada se ensartan en la *General Estoria* las referencias a todos los demás acontecimientos protagonizados por los diversos pueblos que integran la Humanidad.¹³⁷

Entre los historiadores, el rey otorga la máxima autoridad a la *Cronología de los tiempos* de Eusebio, ampliada posteriormente por San Jerónimo. Estos autores, junto con otros como San Isidoro de Sevilla, refieren los hechos históricos a través de una cuenta elaborada por años, y ese será también el criterio de Alfonso X.

Con estas premisas, los relatos mitológicos de la Antigüedad grecolatina se aceptan como hechos realmente acaecidos y protagonizados por unos dioses y héroes que son interpretados a la manera evemerista como hombres sabios de la Gentilidad. Así ocurre con Perseo, pero también con Atlas, Orfeo, Cadmo, Prometeo, Pan o incluso divinidades

¹³⁵ Alfonso X, *General Estoria. Primera Parte*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1930. Cit. por FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (1993-94: 5, n. 16).

¹³⁶ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed: *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV*, Madrid: Gredos, 1955, 1977. Cit. por FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (1993-94: 5).

¹³⁷ A este respecto conviene recordar que, a pesar de la importancia fundamental de la «hebraica veritas» en la composición de la historiografía alfonsí, la *General Estoria* está muy lejos de poder considerarse como una «biblia historial», concepción que ya quedó superada por Francisco Rico (*Alfonso X y la General Estoria*. Ariel, Barcelona, 2ª ed., 1984. Cit. por DÍEZ DE REVENGA (1999: 112).

olímpicas como Venus, Minerva, Mercurio, Neptuno o el mismísimo Júpiter. El monarca se basa en el *Libro Mayor* de Ovidio, pero se preocupa de acomodar el relato a la mentalidad de su época; y así, no duda en expurgar los elementos maravillosos del relato ovidiano pasándolos por el filtro racional de la interpretación simbólica, astralista y/o historicista. Para ello se ayuda de las diversas moralizaciones o *esponimientos* que circulaban por Europa y que el rey considera como *auctoritates*; entre ellos, los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia (conocido en la obra alfonsí como «Maestre Johan el Inglés») o las *Alegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orleans. Así pues, la más antigua de las elaboraciones catellanas de la historia de Perseo dista mucho de corresponderse con una traducción de la narración original ovidiana.

Los relatos sobre héroes mitológicos se desarrollan en la *General Estoria* a través de las denominadas «historias unadas»: piezas narrativas que Inés Fernández-Ordóñez define en los siguientes términos:

unidades narrativas autónomas que, superando la fragmentación analítica, concentran en un punto histórico todo el saber vinculado a un suceso o a un personaje para realzar estructuralmente su relevancia.¹³⁸

Este será el caso de la historia de Perseo, que la *General Estoria* nos presenta por extenso en un total de veintidós capítulos, entre el CLIV y el CLXXV de la *Segunda Parte*.

Como es habitual en la obra en estos casos, el relato alfonsí parte de una localización cronológica pretendidamente exhaustiva. Y así, los hechos relativos a la concepción del héroe por Dánae y Júpiter se sitúan «en tiempo de Otoniel andados treynta et un anno de quando el fuera juyz»; mientras que las hazañas de Perseo habrían tenido lugar como ya indicábamos más arriba) «andados diez e ocho annos de Aoth, juyz de Israhel». Sin embargo, esta localización no queda muy clara, habida cuenta de que el relato bíblico sobre los primeros jueces de Israel, Otoniel y Ehud (Aoth), resulta un tanto confuso en cuanto a la cronología. En efecto, el libro de los *Jueces* indica que el mandato de Otoniel habría durado cuarenta años; no obstante, lo siguiente que se nos dice es que el pueblo judío cometió infidelidad hacia Yaveh, por lo que este le habría castigado con dieciocho años de sometimiento a Eglón, rey de Moab, hasta el advenimiento del libertador Ehud, quien se convertiría en el segundo juez de Israel. No se indica, sin embargo, que todos estos acontecimientos tuvieran lugar sucesivamente.¹³⁹

En caso de que así fuera, a los nueve últimos años del juez Otoniel (puesto que Dánae concibió en el año treinta y uno de dicho período) habría que añadir los dieciocho años sin juez, más otros tantos del mandato de Aoth; lo que (descontando el período de gestación) situaría en unos cuarenta y cuatro años la edad de Perseo en el momento de protagonizar sus hazañas: una edad que parece excesiva para un héroe al que se supone en plena juventud. Como podemos comprobar, la cronología ofrecida por Alfonso X no resulta particularmente fiable, si bien supone una muestra del afán del monarca por situar con exactitud los diversos acontecimientos.

Según nuestra narración, Dánae (nombre que alterna con la forma *Dane*) fue el único vástago de Acrisio, rey de Argos, y su proverbial hermosura atraía a numerosos

¹³⁸ FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (1993-94:10).

¹³⁹ *Jueces*, Cap. 3. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1991.

pretendientes. Entre ellos estaba Júpiter, «que era el mas poderoso e el mas sabio rey que los gentiles auien en aquella sazón». Acrisio teme por la honra de su hija y también por si la raptan y conducen a otro reino, dejando al suyo sin heredero, y esa es la razón por la que decide encerrarla hasta encontrar al pretendiente adecuado. A tal efecto manda construir una torre de cobre con muchas guardas, y ello excita la curiosidad y la pasión de Júpiter. Finalmente, este logra doblegar la voluntad de las guardas y de la propia Dánae, de manera que la muchacha queda embarazada. El relato de estos hechos (Cap. CLV) resulta bastante escueto, lejos del gusto alfonsí por recrearse en los episodios más escabrosos de los diversos relatos mitológicos¹⁴⁰:

Et trauaiosse de entender en Danae en su poridat, et tanto dio a aquellos e a aquellas que la auien en guarda e tantos plazerles les fizo e a Dane misma por quel encubrieron, et guisaron le que entrasse fablar con ella, e el entro e uio la e fablo con ella de guisa que finco ella preñada del deste Persseo.¹⁴¹

Por temor al poderoso Júpiter, Acrisio no se atreve a dar muerte a su hija, de manera que la abandona en un arca a la deriva. Si bien la idea es que muera en el intento, el padre de Dánae no deja sin cubrir la posibilidad de que la joven pueda dar a luz y sobrevivir junto con el pequeño; y así, abastece el arca con provisiones y asimismo engalana a su hija como corresponde a su linaje.

El arca es rescatada en las costas de Italia por un pescador, quien al ver el rico atavío de Dánae no se atreve a abusar de ella. Presenta su hallazgo ante el rey y este, enamorado de la joven, la desposa y adopta a su hijo, Perseo. Alfonso X deduce por la época que debía de tratarse del rey Phauno, padre del rey Latino, si bien no nos aclara si este último es también hijo de Dánae (y por tanto hermano de Perseo) o bien de un matrimonio anterior de Phauno. Los monarcas Phauno y Dánae fundan la ciudad de Ardea (que más tarde sería escenario de la lucha entre Eneas y Turno) y favorecen al pescador, sacándolo «daquel vil mester de pescar».

Perseo creció con gran sabiduría, y al llegar «al tiempo de la mancebía» su madre le reveló su filiación. El joven es ambicioso, pero sabe que no puede aspirar al trono del reino, debido a que el heredero es Latino. Así pues, Perseo determina presentarse en Argos, que seguía sin sucesor, y darse a conocer a su regio abuelo. Pero Acrisio no da crédito al muchacho, pensando que su nieto no podría haber sobrevivido, y se niega a recibirlo. Por consejo de Dánae, Perseo se dirige a conquistar el reino de las hijas de Forco y es así como da muerte a Medusa. Acerca de las circunstancias de esta muerte de la gorgona a manos del héroe, el narrador comenta (en el cierre del cap. CLXI) que

[...] queremos uso contar unas razones que leuantaron los autores de los gentiles en este lugar sobresta razon et estoria de Perseo e daquellas fijas del rey Phorco; et pero que es razon estranna e semeia como fablilla, conuiene que lo digamos, por que entre todos los sabios a que llamamos autores, non fallamos ningun clerigo grant que grant hobra e buena aya compuesta desta razon non tenga e non faga emiente en algun lugar por alguna guisa. Et en cabo dezir uso emos lo que dan algunos de los nuestros sabios a entender por ello.¹⁴²

¹⁴⁰ Cf. LIDA DE MALKIEL (1958: 114).

¹⁴¹ SOLALINDE, Antonio G/ KASTEN, Lloyd A/ OELSCHLAGER, Victor R. B, ed., ALFONSO X EL SABIO (1957: 268).

¹⁴² SOLALINDE, Antonio G/ KASTEN, Lloyd A/ OELSCHLAGER, Victor R. B, ed., ALFONSO X EL SABIO (1957: 275-276).

Más tarde lucha contra Atlas e igualmente le gana el reino. A continuación se dirige al «reynado de los Cophenos», cuyos soberanos eran Cefeo y Casíope. Esta última se había jactado de ser más bella y virtuosa que la reina Juno, por lo que Júpiter decreta un castigo atroz para la joven Andrómeda, hija de los monarcas, quien es atada a una peña marina para que la devorase la bestia.

En ese punto aparece Perseo, quien, súbitamente enamorado, inquiere a Andrómeda sobre el motivo de su suplicio. Ella guarda pudoroso silencio hasta que la aparición del monstruo la hace gritar de horror. Perseo pide a los reyes la mano de su hija a cambio de liberarla, y ellos le prometen además su reino. El héroe da muerte a la fiera y se celebran las bodas. En el banquete, y a preguntas de Líncides, narra la historia de Medusa, cuyos hermosos cabellos fueron transformados en serpientes por Palas, en venganza por haber profanado un templo suyo al ser forzada en él por Neptuno. Fineo aparece en medio del banquete presentando batalla a Perseo por haberse casado con su prometida. Como podemos observar, en esta parte del relato, el narrador alfonsí está siguiendo de cerca la narración ovidiana.

Así, tras la victoria del héroe, los jóvenes esposos parten hacia Argos. Allí vence a Preto, quien le había usurpado el reino a su hermano Acrisio; y es así como este constituye a su nieto en heredero de Argos.

Perseo viaja después a Sérifos con el fin de dar muerte a Polidecto, rey de esta isla, que había estado difamando al héroe por envidia de sus hazañas. Observamos que la fuente continúa situándose en Ovidio, pues a lo largo del relato nada se había dicho de este personaje, ni se le relaciona con el rescate y crianza de Perseo (episodios que el Rey Sabio situaba en las costas de Italia).

El final de la narración alfonsí de los hechos relativos a Perseo arranca en el Cap. CLXXIV, con una alusión a la muerte de su abuelo:

Pues que Acrisio rescibio su reyno quel tomara Preto, so hermano, yl entergo del Perseo, su nieto, como auemos dicho, mataron a Acrisio; mas nin fallamos quien nin por qual manera fue esto. Et peso mucho a Perseo, pues que fue fecho, e non pudo y al fazer, ca no sabien contra quien. Et tomo el reyno empos su auuelo, e fue rey dalli siete annos, segunt que cuenta Eusebio e Jheronimo.¹⁴³

Resultan cuando menos llamativos estos comentarios de Alfonso X sobre la muerte de Acrisio. Ciertamente es que en las *Metamorfosis* nada se dice al respecto, pues el relato sobre Perseo finaliza con la restitución a su abuelo del reino que le había usurpado Preto. Tampoco alude Ovidio al oráculo que pronosticaba que un hijo de Dánae acabaría dando muerte a Acrisio; y así, el Rey Sabio atribuye el encierro de la muchacha a una preocupación paterna por su honra. Sin embargo, la muerte accidental de Acrisio a manos de Perseo, en cumplimiento del oráculo, sí aparece en otras fuentes antiguas que al parecer no fueron utilizadas por el monarca, a pesar de su afán por documentarse. El episodio sí aparecerá posteriormente en el *Tostado sobre Eusebio*, voluminoso comentario de Alonso Fernández de Madrigal a la *Cronología* de Eusebio de Cesarea, posterior en siglo y medio a la obra alfonsí. No obstante, parece que en el original de

¹⁴³ SOLALINDE, Antonio G/ KASTEN, Lloyd A/ OELSCHLAGER, Victor R. B, ed., ALFONSO X EL SABIO (1957: 291).

Eusebio no se alude a estos hechos, pues de lo contrario quedarían reflejados por el Rey Sabio, quien remite a dicha obra como una de sus principales fuentes y *auctoritates*.

Citando precisamente a Eusebio (y a su continuador, San Jerónimo), así como a Sigiberto, Alfonso refiere, por último, cómo Perseo trasladó la corte a Micenas y, finalmente, pasó hacia Asia, donde conquistó las tierras medas; territorio que, tomando el nombre del héroe, pasó a denominarse Persia. El afán de pretendida exactitud cronológica se vuelve a manifestar en el cierre, donde de nuevo encontramos una minuciosa datación (Cap. CLXXV):

Quando Persseo passo a Asia, eran los annos de Adam tres mil e ochocientos e ueynte e dos, e los del diluuiio de Noe mill e quinientos e sesaenta e ocho, e los de Nemprot -que fue el primero rey quando fue el departimiento de los lenguaies- mil e quatrocientos e sesaenta e siete, e los de Nino -el primero rey de Assiria- seys cientos e treynta, et los de Moysen ciento e ueynte çinco.¹⁴⁴

El hilo del relato alfonsí, básicamente racional, se encuentra salpicado por diversas digresiones en las que se pretende justificar los aspectos más fantásticos que presenta Ovidio. Y así, en primer lugar hallamos la consideración general de que las divinidades paganas se corresponden con los hombres y mujeres sabios y poderosos de la Antigüedad. Junto a este elemento, el texto ofrece diversas racionalizaciones y alegorizaciones tomadas, básicamente, de los *Integumenta*. Ambos aspectos pueden observarse en la explicación del episodio de la lluvia de oro (Cap. CLVII):

Esta razon deste grano doro en que se torno el rey Juppiter departen los nuestros sabios desta guisa: dizen que esto non fue al si non que Juppiter era estonçes rey mancebo e que auie grant saber, e con el saber muy grant poder, e con tod esto uoluntat de prouar las cosas, e que estos bienes non son si non dones dados de Dios. Et fallamos assaz por escriptos de sabios que qui estas tres cosas a -poder, saber e querer- uençer puede e acabar toda cosa que quisiere. Et Juppiter, auiendo todas estas tres cosas, que quiso ueer si podrie ninguno guardar mugier, ella non queriendo; et como era sabio de prouar la uoluntad de las mugieres, si quier porque aprendiera ell que muchas dellas siempre fazien lo que les deffendien, e de mas en fecho de amor, et quiso ueer otrossi si podrie uencer a los que guardauan a donna Dane, dando les el algo, e si fallarie otrossi fialdad que nos tornasse por tomar. Onde diz maestre Johan el ingles esta palabra sobresta razon de Juppiter: que diz que se torno oro por que dio mucho oro, ca enuio donas e abtezas a aquellos e a aquellas que auien en guarda a Dane; et tantas dones les dio que todos los uencio e los paro de la su part pora seer ellos mismos sus mensaieros contra ella, e fazer y, quanto pudiessen por ell e non catar y al. Et enuio otrossi a ella misma tanto dell oro quanto ella pedio por que la uencio. Et pues que a ella e a los suyos que la auien en guarda ouo vençudos e parados de su parte, pero que el padre tenie las llaues de la torre, ellos sopieron buscar carrera poro entrasse Juppiter. Et dizen que entro por una canal poro se vertien las aguas de las lluiias ques cogien de los teiados daquella torre e de los palacios que auie alli dentro. Et estos departimientos que los nuestros sabios latinos fazen sobre estas razones de los gentiles non es al si non dezir estos paladino lo que aquellos dixieron encubierto.¹⁴⁵

También Atlas se presenta como un rey versado en el arte de la astrología, de donde le vendría la fama de gigante; y, puesto que huyó hacia el monte del ataque de Perseo, a

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ SOLALINDE, Antonio G/ KASTEN, Lloyd A/ OELSCHLAGER, Victor R. B, ed., ALFONSO X EL SABIO (1957: 269-270).

esta circunstancia se debería la leyenda del monte Atlas. Por su parte, el relato alfonsí habla también de «la reina Juno» -caracterizada por su belleza- como la esposa de Júpiter ofendida por la jactancia de la madre de Andrómeda, sin que se aluda a su carácter divino. El episodio es destacable, pues en Ovidio son las nereidas las ofendidas; y, por otro lado, en el relato alfonsí la esposa de Cefeo es llamada Casiope, y no Casiopea, como pasará a llamarse en posteriores recreaciones de nuestro mito en castellano.

Tampoco es ovidiana la confusión que encontramos en Alfonso X entre las gorgonas y las grayas; pues, aunque todas ellas pueden englobarse bajo la denominación de «fórcides» (por ser hijas de Forco), en la *Metamorfosis* queda claro que se trata de grupos distintos de personajes. Por otro lado, la interpretación que se nos ofrece de la decapitación de Medusa por Perseo supone quizá el mejor ejemplo de racionalización que encontramos en la narración alfonsí de nuestro mito. En ella, Medusa y sus hermanas se presentan como mujeres temibles por su belleza y poder, pero al mismo tiempo desvalidas por carecer de marido, circunstancia que acaba decidiendo al héroe a asaltar su reino.

En cuanto a las alegorizaciones, a lo largo del texto son múltiples y minuciosas, como la que identifica el escudo de Palas con la ‘cantidad y naturaleza del saber’; a Fineo con los ‘saberes del mundo que apartan de Dios’; a Pegaso con la fama (una asociación que, según se nos indica, procede de «Maestre Johan el Ingles», y que resultará muy frecuente en elaboraciones posteriores del mito); a Forco con la ‘pesadumbre e flaqueça de coraçon’; a sus tres hijas con otras tantas «cualidades espantables» (a saber: Stenio simbolizaría la «flaqueza»; Euriale, la «ancheza» y Medusa, la «olvidança de bien»). Además de los personajes, también otros elementos del relato son objeto de alegorización: así, por ejemplo, el alfanje de Perseo simbolizaría al *trivium* (conjunto de saberes que hacen al hombre «bien razonado»); o el ojo que comparten las gorgonas (asimiladas con las grayas) presentarían un doble referente: por un lado su reino, por otro su hermosura.

En muchos casos, la interpretación alegórica se conjuga con el elemento pretendidamente etimológico. Así se explica, por ejemplo, el origen del nombre de Cefeo, asociándolo a Cefas, ‘cabeza’, y a su vez al Creador. El narrador alfonsí también asocia con Dios el nombre del héroe, sosteniendo que Perseo procede de *Per-theo*, i. e., ‘hombre de virtudes y de saber’, entendidos como atributos y dones divinos. Igualmente retorcida y, a nuestros ojos, disparatada, resulta la etimología atribuida al nombre de Andrómeda, asociado a *aner*, *andrós*, ‘varón’, y por esa vía a ‘varonil’ y, por tanto, ‘virtuoso’, de donde ‘virtud’ y, a su vez, ‘lo que Dios ama sobre lo demás’; el proceso *etimológico* culmina con la consideración de que Andrómeda simboliza al alma humana. De ahí que Cefeo pueda pasar a simbolizar igualmente a «Dios que creó el alma». En la misma línea, el narrador relaciona el genérico (sobre)nombre de las gorgonas con una etimología asociada al concepto de ‘labradoras’ (de *geôrgos*, ‘el que trabaja la tierra’); la explicación se fundamenta en que estos personajes ponían su interés en cosas terrenales, y, como consecuencia, eran «malas mugieres de sus cuerpos». Los ejemplos de presuntas etimologías podrían multiplicarse casi *ad infinitum*.

Merece la pena cerrar nuestro estudio sobre esta primera versión castellana de la historia de Perseo con unos breves apuntes (en buena medida recapitulativos) sobre diversos

aspectos que irán modificándose a lo largo de nuestra historia literaria en sucesivas recreaciones del mito. Entre ellos, nos llaman la atención los siguientes:

a) La causa del encierro de Dánae nada tiene que ver con oráculo alguno, y sí con el temor de Acrisio sobre la honra de la muchacha. Observamos así una adaptación de la mentalidad pagana a la cosmovisión medieval de la Europa cristiana.

b) Acrisio pretende que su hija embarazada muera en el interior del arca; no obstante, si llegara a sobrevivir junto con su hijo, se preocupa del porvenir de ambos. Resulta llamativo cómo, a tal fin, además de pertrechar el arca con todo tipo de provisiones, proporciona a Dánae ricas vestiduras y ciertas «cartas» donde explica lo ocurrido. Lo más curioso de todo es que, por otro lado, el narrador hace la observación de que los idiomas de Dánae (griego) y del pescador (latín) son diferentes, por lo que no pueden entenderse sino por gestos; sin embargo, todo queda aclarado con la lectura de los documentos de Acrisio a pesar de que, suponemos, estaban igualmente escritos en griego (también cabe considerar la posibilidad de que el lector de dichos documentos fuera el rey o alguno de sus sabios consejeros, que conocerían la lengua griega).

c) En la misma línea cabe destacar que Alfonso X hace arribar el arca de Dánae a «las costas de Italia», sin mayores especificaciones. En otras versiones se concreta que el lugar del salvamento corresponde a Apulia, región del sur de Italia situada entre los Apeninos y el Adriático. No obstante, otras fuentes localizan el rescate del pequeño Perseo y su madre en Sérifos, el reino de Polidetes (se trata de una pequeña isla del mar Egeo perteneciente al archipiélago de las Cícladas occidentales); y estas mismas fuentes identifican a este monarca con el esposo, amante o pretendiente de Dánae. Finalmente, otros autores sitúan el rescate del arca en Acaya, territorio situado sobre la costa del norte del Peloponeso.

d) El relato alfonsí hace una distinción entre Polidecto (nombre que se transformará en Polidetes en versiones posteriores) y el esposo de Dánae, al que se identifica con el rey Phauno. Este último es el soberano de la tierra a la que llega el arca a la deriva, (situada en las costas de Italia), cuyo nombre no se indica; mientras que Polidecto es el rey de Sérifos y su aparición resulta repentina y algo forzada en nuestra narración. En versiones posteriores del relato, el rey que desposará a Dánae se llamará Piluno, y más tarde se identificará con el propio Polidetes. Asimismo cambiará la localización del reino en el que la joven sea rescatada. Por otro lado, Alfonso no nos indica el nombre del pescador que rescata a Dánae y al pequeño Perseo, que en otras versiones se llama Dictis y es, de forma bastante inexplicable, hermano del monarca local (algunos autores no indican que Dictis fuese un pescador, sino simplemente que se encontraba pescando).

e) En la narración del Rey Sabio se confunde a las Grayas con las Gorgonas; un aspecto cuando menos chocante, habida cuenta de que estamos ante la primera de las recreaciones del mito de Perseo en castellano y, curiosamente, no sigue en este punto la fuente ovidiana, donde no se produce tal confusión. La explicación debe buscarse, a nuestro juicio, en las modificaciones introducidas por las glosas al *Libro Mayor* de Ovidio.

f) Además de Pegaso, tras la decapitación de Medusa surgirán también en el relato alfonsí otros caballos alados innominados. Nada se dice, en cambio, de Crisaor, aunque

cierto es que Ovidio solo se refiere a «Pegaso y sus hermanos»; expresión que podría haber dado pie a la multiplicación de caballos alados por parte del Rey Sabio;

g) La esposa de Cefeo se llama Casíope, forma que con posterioridad evolucionará hacia Casiopea, con adición de -a final y desplazamiento acentual;

h) A diferencia de lo que nos cuenta Ovidio, la divinidad ofendida por la jactancia de la madre de Andrómeda es Juno, en lugar de las Nereidas;

i) A petición de Lincides, Perseo relata a los invitados a sus bodas la historia de Medusa, joven de gran belleza que rechazaba a todos sus pretendientes, pero que acabó siendo forzada por Neptuno en un templo de Palas. La diosa, ofendida, transformó en serpientes los hermosos mechones de la cabellera de Medusa por no poder tomar venganza en el verdadero culpable, al tratarse de un dios. El relato está tomado igualmente de la fuente ovidiana, y, como en ella, resulta incoherente con la monstruosidad de las otras dos gorgonas, así como con el hecho de que estas fueran inmortales. No obstante, el narrador alfonsí no realiza ninguna observación al respecto, y en cambio es capaz de confundir a las gorgonas con las grayas. Tal confusión aumenta la incoherencia del relato, pues no quedaría claro por qué las tres hermanas compartían un único ojo, aspecto poco compatible con la narración de Perseo sobre la antigua belleza de Medusa. Por otro lado, Alfonso subsana el pequeño desmán ovidiano que llevaba a Perseo a relatar que, a raíz de la decapitación de Medusa, colocó su cabeza en el escudo de Palas, pues en realidad el monstruoso despojo continuaría en poder del héroe con posterioridad a la devolución del escudo a la diosa. En lugar de ello, el relato alfonsí le hace pintar serpientes en el escudo como recuerdo del episodio.

j) En el relato alfonsí no se explican las circunstancias de la muerte de Acrisio, que según una fuente tardía habría ocurrido accidentalmente a manos de Perseo durante unos juegos deportivos; si bien estos hechos tampoco aparecen en el texto ovidiano.

En definitiva, la primera narración en castellano de la historia de Perseo desempeña una función primaria como pretendida crónica de unos supuestos hechos históricos cuyos pormenores se pretende dilucidar y fijar con el mayor rigor. Para ello, el narrador maneja como fuente principal el *Libro mayor* de Ovidio, así como las glosas que sobre él circulaban por la Europa de la época. El relato alfonsí se caracteriza por un afán documental que le lleva a insertar esta fábula dentro de la Historia Universal (identificada con las tablas cronológicas de Eusebio de Cesarea), y a su vez partiendo de la Biblia como marco y eje central de la Historia. Por lo demás, los aspectos más inverosímiles del mito son objeto de una racionalización que lleva al narrador por diversos derroteros: desde el evemerismo a la especulación etimológica, alternando así el afán historicista con la interpretación alegórica.

2. 2. AUTORES DE LA ÉPOCA DE JUAN II: LA LABOR DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

A pesar del esfuerzo del Rey Sabio por la difusión de las historias de la mitología pagana (esfuerzo realizado en aras de una pretendida búsqueda de la veracidad histórica), lo cierto es que a lo largo de la época medieval encontramos testimonios de cierta confusión entre unos y otros mitos. Una muestra de ello la encontramos en el *Libro de los Enxemplos*, de Clemente Sánchez Vercial (1370-1426), quien, en el

siguiente fragmento, confunde el nombre de Perseo con el de Jasón en el relato de la decapitación de Medusa:

Esto viendo Jasón, hijo de Júpiter, fizo un escudo de cristal é tomó un espada aguda de ambas partes, é cubrióse del escudo que non se parescia nada é fuese para ella, é ella viólo venir, é commo ella se miró en el escudo é se vio tan disforme, cuayóse amortecida, é vino Jason é degollóla con su espada.¹⁴⁶

Por otro lado, el mito de Perseo se encuentra parcialmente en castellano en un pasaje del *Tratado de la consolación*, de Enrique de Villena (1424), en el que se hace referencia a Dánae y al que nos referimos en el apartado siguiente. No obstante, lo más destacable en esta etapa final de la época medieval es la extraordinaria labor humanística que llevó a cabo el Marqués de Santillana y que nos ha legado, entre otros muchos materiales, varias obras que nos permiten rastrear la presencia del mito de Perseo en las letras españolas.

En efecto, además de su faceta como autor literario, conocida es la labor que ejerció don Íñigo López de Mendoza como humanista y mecenas interesado en difundir en castellano las grandes obras de los autores italianos del Trecento y el Quattrocento. Su pasión por el conocimiento le llevó a rodearse de una serie de humanistas y traductores que trabajaron para él con el encargo de crear versiones al castellano de numerosas obras europeas célebres con las que enriquecer su prestigiosa biblioteca¹⁴⁷: no solo traducciones del latín –lengua que el Marqués decía no dominar¹⁴⁸–, sino también de otras como el italiano, que sí era capaz de leer con solvencia en sus textos originales.

Centrándonos en las versiones al castellano, tres son los trabajos ordenados por Santillana que nos interesan en relación con la difusión del mito de Perseo a partir de finales de la Edad Media. Se trata de una traducción de Boccaccio, un «Ovidio Moralizado» y una traducción amplificada del *Libro de los tiempos* de Eusebio de Cesarea. Las dos primeras obras fueron encargadas por don Íñigo a otros tantos de sus colaboradores habituales, mientras que el tercero de los trabajos citados se la encomendó a su docto amigo y obispo de Ávila Alonso de Madrigal, llamado «el Tostado».

¹⁴⁶ *El libro de los Enxemplos*, en BAE, tomo 51, Madrid, 1860, p. 542. Cit. por LÓPEZ TORRIJOS (1985: 233). En la misma página del *Libro* se encuentra también la explicación del episodio, en clave alegórica (el pasaje aparece igualmente citado por LÓPEZ TORRIJOS, *ibidem*): «Esta mujer, cualquier anima pecadora que está fea por el pecado, Jason significa nuestro Sennor Jhu que se cubrió del escudo de cristal, conviene saber, de la humanidad; é con el cuchillo, conviene a saber, con la su palabra, que era aguda de cada parte degüellaá toda ánima pecadora, la cual, viéndose ansi afflictadice: Miserere mei...».

¹⁴⁷ Vid. Joaquín Rubio Tovar: «Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana», en *Medioevo y Literatura*, págs. 243-251.

¹⁴⁸ Mucho se ha especulado acerca del supuesto desconocimiento del latín por parte de López de Mendoza. Según Ángel Gómez Moreno, en realidad el pasaje en el que el Marqués deja caer un comentario al respecto no puede tomarse como una declaración de la verdad absoluta, sino más bien como una muestra de la modestia de Santillana: en realidad, este debía de contar con unos conocimientos suficientes de la lengua del Lacio como para manejarse en ella con soltura, y su comentario tendría más que ver con la expresión realista del hecho de no ser un experto en ella (GÓMEZ MORENO:1990).

2. 2. 1. UNA TRADUCCIÓN DE BOCCACCIO

La primera de estas obras es la versión castellana de la *Genealogía* de Boccaccio llevada a cabo por Martín de Ávila. Esta traducción fue estudiada y editada en 1994 por E. M. Gómez Sánchez en una tesis doctoral que no nos ha sido posible consultar sino de forma parcial. En efecto, el trabajo de esta investigadora cuenta con una versión digitalizada que, al parecer, se divide en dos partes, de las que solo hemos podido localizar y consultar la primera. Esta abarca, además del trabajo de investigación, los tres primeros libros del tratado de Boccaccio; y, por lo que se refiere al mito de Perseo, contiene básicamente referencias a los hechos relativos a los orígenes del héroe, que se incluyen en dos capítulos correlativos del Libro II (XXXII y XXXIII); aunque también se adelantan otros acontecimientos posteriores, bien que omitiendo las dos grandes hazañas de Perseo.

Entre los aspectos destacables de esta parte de la traducción de Martín de Ávila podemos citar el nombre de la princesa argiva, que adopta la forma *Dapne*. El hecho no deja de resultarnos chocante, habida cuenta de que podría dar lugar a confusión por su similitud con el nombre de la ninfa Dafne. Por otro lado, ya Alfonso X empleaba la forma *Dane* dos siglos atrás; y esa misma forma será la empleada tanto por el Tostado escribe como por Alonso de Zamora. En cuanto a *Dapne*, el empleo de esta forma por Martín de Ávila no es un caso aislado, pues por la misma época hallamos la variante *Dapnes* para la hija de Acrisio en el *Libro de la Consolación* (1424) de Enrique de Villena; obra epistolar dedicada a Juan Fernández de Valera, en la que el autor va disertando sobre cuestiones morales y filosóficas, empleando ejemplos clásicos.

En esta obra, la referencia a Dánae es más bien tangencial, y se reduce a un pasaje en el que el episodio de la lluvia de oro se pone como ejemplo del amor venal. El texto se apoya para dicha interpretación en una cita de Fulgencio «in libro Methologiarum, en la décima séptima fábula». El pasaje en cuestión reza:

Dapnes imbre aurato corrupta est a Jovis, id est dopnis et pecunia,

que, según aclara Villena, «quiere dezir: 'Dapnes por pluvia de oro ser corruptida de Júpiter, quiso dezir que por dones e dineros'». Así pues, parece que la forma *Dapnes* y, posiblemente, su evolución en *Dapne* (y esta en *Dane*), podría tener su origen en esta forma bajolatina empleada por Fulgencio¹⁴⁹.

Volviendo a Martín de Ávila, otra peculiaridad onomástica es la del nombre que Boccaccio atribuye al rey de Apulia y que, transcrito por nuestro traductor, adopta la forma *Pilino*. Si el Rey Sabio identificaba a este personaje con el supuesto rey Phauno (basándose en sus conjeturas de pretendida base histórica), serán muchos los autores posteriores que le otorgarán el nombre de Piluno o Pilumno, pero la forma adoptada por nuestro traductor supone un caso único en las letras españolas.

¹⁴⁹ Las citas proceden de la edición de esta obra del marqués de Villena publicada en 2006 por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Aunque está sin numerar, las citas corresponden a la página 34.

Al igual que indicaba Alfonso X, también Boccaccio asegura que Dánae y «Pilino» contrajeron matrimonio y tuvieron un hijo, que en la versión del castellano se llamará Dánao (Daunio en la *General Estoria*). Otras peculiaridades onomásticas son los nombres de Gorgón para Medusa (que encontraremos también en el Tostado) y Athalante para Atlas o Atlante (la forma Athalante, aunque escrita sin la *h*, volverá a aparecer en la comedia de Lope de Vega sobre el mito).

Si bien no nos ha sido posible consultar en la edición de Gómez Sánchez más allá del Libro III, el estudio preliminar de la autora nos permite rastrear algunos fragmentos de la traducción relativos a Perseo que en la obra aparecen más adelante. Así, esta estudiosa cita, entre otros, algunos ejemplos relacionados con el héroe argivo para subrayar cómo el traductor se permite variaciones en la datación de los acontecimientos ofrecida por Boccaccio. Concretamente, en el Libro XII, Cap. XXV, De Ávila altera la fecha de la decapitación de Medusa, datándola en «el anno de IIIVDCCXXVIII de la fundación del mundo», cuando en el texto original la fecha corresponde a «*anno mundi IIIdccxxviii*».

También se altera la identificación de Perseo que hace Boccaccio con el trigesimosegundo hijo del Tercer Júpiter (pues la interpretación evemerista lleva al italiano a establecer diversas sagas de personajes supuestamente históricos con el mismo nombre); en efecto, De Ávila lo transcribe como el trigesimoprimer (p. lxxix). Señala la autora algunos fallos de traducción debidos a De Ávila. Entre ellos encontramos uno en el que la expedición de Perseo contra Medusa por orden de Polidectes se convierte por error en una empresa contra el propio Polidetes (XII, XXV).

Un aspecto que llama la atención (II, XXXII) es el hecho de que Perseo acabará petrificando a Acrisio,

la qual transmutación, segund dise Eusebio, suena e da a entender que como Acrissio ouiesse rregnado treynta e hun annos en Argos que lo mató Persseo, su nieto, enpero non de su voluntad nieto, e lo conuertió en piedra, es a saber en perpetua frialdad¹⁵⁰.

Por último, debemos referirnos a los diversos tipos de interpretación practicados por Boccaccio que podemos ver reflejados en los fragmentos a que hemos tenido acceso de la versión de Martín de Ávila. Así, además de los intentos historicistas de situar cronológicamente los acontecimientos de la fábula, encontramos también la explicación racional que identifica a Medusa con una poderosa reina y hace que «Athalante» huya de Perseo hacia los montes, hecho que habría dado lugar a su mítica conversión en un monte.

¹⁵⁰ La versión de este pasaje por Martín de Ávila (incluyendo la alusión a Eusebio) es fiel al original, si hemos de fiarnos de la traducción moderna de Álvarez/Iglesias (BOCCACCIO: 1983, 148). Sin embargo, pese al indudable predicamento que Boccaccio obtendría entre los autores españoles, esta petrificación de Acrisio por Perseo no aparece en casi ninguno de los que recrearon el mito en nuestras letras.

2. 2. 2. EL TOSTADO: *COMENTO A EUSEBIO*

Por lo que se refiere propiamente a las letras españolas, tras el relato alfonsí, no encontramos nuevas narraciones acerca del mito de Perseo hasta, aproximadamente, siglo y medio después. En efecto, de mediados del siglo xv data la composición de una obra singular de enormes proporciones y que, sorprendentemente, no parece que alcanzase de forma directa repercusión alguna –o, al menos, no aparece citada por ninguna parte– entre los autores españoles de manuales, comentarios o recreaciones literarias de los diversos mitos paganos. Nos estamos refiriendo al tratado *Sobre Eusebio* debido a la mano de Alonso Fernández Ribera de Madrigal, llamado El Tostado –o, también, *el abulense*–.

Nacido hacia 1410 en Madrigal de las Altas Torres (Ávila), este sabio y venerable autor –que hoy por hoy parece, en general, haber caído injustamente en el olvido– fue profesor de la Universidad de Salamanca y más tarde nombrado obispo de Ávila. Su vasta producción –que daría lugar al dicho «escribir más que El Tostado»¹⁵¹– comprende diversas obras en latín y en castellano. En su mayoría son escritos de carácter teológico o doctrinal –en la línea de su formación escolástica–, pero en sus últimos años compuso también varias obras de contenido mitológico, entre las que encontramos un cierto tratado *Sobre los hechos de Medea* –hoy perdido– en el que, al parecer, el autor exponía ciertos aspectos de la interpretación de los textos poéticos de la Antigüedad y de la Sagrada Escritura¹⁵². En la producción del abulense destacamos unos Comentarios en latín sobre las Sagradas Escrituras y, en castellano, las *Çinco figuratas paradoxas* (texto de carácter exegético y doctrinal) y el *Breviloquio de amor y amiçiçia*. Pero, de entre sus obras, la que interesa a nuestros propósitos por abordar el mito de Perseo es el tratado *Sobre Eusebio*, también conocido como *Comento a Eusebio*. Esta obra forma parte de una tríada sobre el mismo asunto que el Tostado compuso por encargo de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.

En efecto, entre los años 1445 y 1450, Alonso Fernández de Madrigal –que según sus biógrafos dominaba las lenguas latina, griega y hebrea– recibió de Santillana el encargo de traducir la versión latina, llevada a cabo por San Jerónimo¹⁵³ en el siglo v, de la *Crónica Universal* o *Libro de los tiempos*, escrito en griego por Eusebio de Cesarea en la centuria anterior. Esta obra partía de la explicación evemerista de la mitología pagana para elaborar una historia sincrónica de la humanidad que tomara como eje la del pueblo de Israel. De este modo, las tablas cronológicas de Eusebio pretendían incluir los mitos clásicos como acontecimientos realmente acaecidos en algún momento de la Historia, confiriéndoles así un cariz de autenticidad autorizada por el hilo de los hechos narrados en las sagradas Escrituras. Es decir, que nos hallamos ante el más antiguo de los intentos de elaborar una cronología de los tiempos que posteriormente seguirían otros autores

¹⁵¹ Según Luisa Cuesta, los escritos de Madrigal abarcan un total de sesenta mil doscientos pliegos («La edición de las obras del Tostado, empresa de la Corona Española», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVI. 1950, p. 322. Cit. por SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE/ GONZÁLEZ ROLÁN (1985: 85). En este sentido, resulta igualmente de cita obligada el pasaje del epitafio del Tostado debido a Suero de Águila, que asegura que el abulense («Es muy cierto que escriuio/ para cada día tres pliegos/ de los días que viuió»), del que da cuenta Gil González, el biógrafo de Madrigal (*Vida y hechos del maestro Don Alonso Tostado de Madrigal, Obispo de Ávila*. Salamanca, 1611, p. 48. Cit. por SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE/ GONZÁLEZ ROLÁN (1985: 87).

¹⁵² LUGO (1985: 166.).

¹⁵³ *Eusebii Pamphili Chronici Canones latine vertit S. Eusebius Hieronimus*. Ed. J. K. Fotheringham. Londres, 1923.

como Pedro Coméstor o Paulo Orosio, que como hemos visto se encontraban entre las fuentes manejadas por Alfonso X para la composición de la *General Estoria*.

Después de llevar a cabo la traducción al castellano de la obra de Eusebio, el Tostado inició hacia 1450 la composición unos comentarios en latín sobre la misma, trabajo que dejó inacabado para dedicarse por completo a la elaboración –siempre por encargo de López de Mendoza– del *Comento*. Se trata de una extensa obra en castellano en la que el abulense glosa de forma exhaustiva los mitos paganos, que en el libro original de Eusebio no eran sino breves referencias.

Estos tres trabajos de Madrigal, junto al resto de su producción, se encontraban manuscritos en el Colegio de San Bartolomé –en el que el autor ostentó el cargo de Maestrescuela– hasta que el Cardenal Cisneros se interesó por la publicación de las obras completas del abulense. A tal efecto mandó enviar los originales en latín a la ciudad de Venecia, mientras que «los Eusebios en romance quedaron en esta noble cibdad de Salamanca para ser emprimidos». La larga labor editorial se inició en 1507 y no se completaría hasta 1531 –después de diversas interrupciones–, gracias a la activa participación en el proyecto del rey Fernando el Católico y, posteriormente, de su hijo Carlos V. No obstante, tanto la traducción de Eusebio como los incompletos comentarios latinos quedaron por el camino y, aún a día de hoy, permanecen sin imprimir¹⁵⁴.

El tratado *Sobre Eusebio* fue la obra del abulense que más tempranamente se imprimió (la primera edición data de 1507). Se divide en seis partes o volúmenes, el último de los cuales incluye otra breve obra conocida como *Las diez cuestiones vulgares sobre los dioses de los gentiles*. Se trata de un repertorio de personajes mitológicos sobre los que, supuestamente, Madrigal había sido interrogado –de ahí el título del opúsculo–. De las diez «repuestas», solo ocho tratan propiamente de mitología, pues la sexta versa sobre «las edades de nuestra vida» y la séptima «de las virtudes morales, cuál es más soberana». En cuanto a las otras ocho «questiones», seis de ellas tratan de otras tantas divinidades paganas: Apolo, Neptuno, Juno, Venus, Minerva y Cupido. Las otras dos son la cuarta, «de Narciso», y la octava, titulada «si por Diana se entiende la luna, si son una misma cosa o diversa». Según M^a Isabel Lugo¹⁵⁵, experta en Historia del Arte, la intención de esta obrita es esencialmente descriptiva e informativa, lo que a juicio de esta autora resulta llamativo dentro de la tradición mitográfica. Además, la falta de significado de conjunto hace que las *Questiones* no puedan ser consideradas como un verdadero manual mitográfico. Sin embargo, para J. Fernández Arenas, «es la primera aportación española, de carácter fundamental, a la mitografía, y después de la *Genealeogia* [sic] *Deorum*, la más importante».¹⁵⁶ Este mismo estudioso –perteneciente igualmente al ámbito de la Historia del Arte– demuestra que la escasa influencia del Tostado en los estudios mitográficos de los Siglos de Oro es solo aparente, pues en realidad el tratado *Sobre los dioses de los gentiles* sería un precedente directo y una de las fuentes de la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, si bien el mitógrafo áureo no cita a Madrigal en ningún momento.

¹⁵⁴ Ambos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional: la traducción castellana corresponde al Ms. 10.811 y los comentarios en latín (*In Eusebium cronicon sive temporum breviarium novus comentarius*), al Ms. 1.799.

¹⁵⁵ LUGO (1985: 168).

¹⁵⁶ FERNÁNDEZ ARENAS (1976: 338-343).

Sea como fuere, y por alguna razón desconocida, el pequeño tratado del abulense no solo no aparece citado entre los escritores y tratadistas españoles, sino que también ha pasado totalmente desapercibido para los estudiosos hasta fechas muy recientes, en las que algunos autores se han ocupado de él.¹⁵⁷ No obstante, todavía resulta más sorprendente el hecho de que, entre ellos, sean muy pocos los que también se han ocupado de la obra magna en la que las *Questiones* aparecen insertas: el tratado *Sobre Eusebio*. Y, sin embargo, aunque sólo fuera por su amplitud y singularidad, merecería un lugar de honor en la historia de la mitografía española.

Se trata de un extenso y exhaustivo comentario a todos y cada uno de los aspectos relacionados con la mitología pagana que aparecen en el original de Eusebio de Cesarea. El Tostado se dedica a narrar las diversas fábulas con un pormenor llevado al extremo, planteándose al hilo de cada una de ellas multitud de cuestiones, en general triviales y «bizantinas», cuya respuesta expone con todo lujo de detalles. Abunda la digresión, las disquisiciones morales y las diversas interpretaciones; pues, aunque predomina la racionalización historicista en la línea del evemerismo, el autor no desdeña la interpretación alegórica o incluso el astralismo.

López Torrijos considera el *Comento* como «el primer manual español de mitología que conocemos», y destaca cómo ha «pasado inexplicablemente inadvertido hasta ahora a los estudiosos.»¹⁵⁸ Podemos añadir que esta, en apariencia, nula difusión e influencia del extenso tratado del abulense sorprende aún más si tenemos en cuenta que conoció diversas ediciones (al menos tres distintas a lo largo de los dos siglos áureos¹⁵⁹), promovidas, además, desde altas instancias de la corte castellana y de la jerarquía eclesiástica¹⁶⁰.

¹⁵⁷ En concreto, y dentro del ámbito de la historia del arte, encontramos, además de los artículos de José Fernández Arenas y de M^a Isabel Lugo, el libro de Rosa López Torrijos *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1985, pp. 40 y ss. Poco después apareció la edición moderna de las *Questiones* por Saquero Suárez-Somonte y González Rolán, de los que el artículo citado en n. anterior constituye un adelanto.

¹⁵⁸ LÓPEZ TORRIJOS (1985: 41).

¹⁵⁹ Así, la *Editio Princeps* fue impresa entre 1506 y 1507 en Salamanca, por Hans Gysser, y consta, como ya se ha indicado, de seis volúmenes. Esta es la edición que hemos manejado para nuestro estudio, aunque también se ha consultado otra en dos tomos (ambos impresos en Madrid: el primero en 1677, Oficina de Melchor Sanchez, y el segundo en 1679, «por Francisco Sanz impresor del Reyno»). Por su parte, M^a Isabel Lugo hace referencia a otra edición en cinco volúmenes, que ubica las *Questiones* como cierre del tercero de ellos; ignoramos el año de publicación y el nombre del taller de impresión, aunque esta autora indica que este ejemplar se conserva en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, sig. B.11/1/4-8/1770-74 (LUGO: 1985, 166, n. 10). Esta misma investigadora alude también a una edición burgalesa de las *Questiones* datada en 1545 y promovida por Luis Ortiz, funcionario de la corte de Carlos V, que la dedicó al Condestable de Castilla, Don Pedro Fernández de Velasco. Al parecer, este opúsculo se encuentra recogido en el mismo volumen que otro texto del Tostado titulado *Respuesta a las cuatro questiones*, de carácter doctrinal y no mitológico. No obstante, desconocemos si se trata de una edición independiente o si, como en las otras, el tomo se incluye en el tratado *Sobre Eusebio*. Lo mismo cabe observar en lo que se refiere a una reimpresión del citado volumen –aludida igualmente por Lugo– debida a Martín Nucio (Amberes, 1551).

¹⁶⁰ Queda en el aire la cuestión de por qué el proyecto editorial que llevó a incluir las *Questiones* como colofón del *Comento* no contempló, en cambio, la inclusión previa al mismo de la traducción romance del libro de Eusebio a cuya glosa está dedicada la vasta obra del Tostado –o de por qué, en caso de haber sido contemplada tal inclusión, esta no llegó a materializarse–. En este sentido observamos que en las referencias a Eusebio –por otro lado muy escasas– que encontramos en la parte del *Comento* estudiada se aprecia cómo el Tostado tiene presente el *Libro de los Tiempos*. Así en los ejemplos siguientes: «Empero en tiempo de Atlante e de Themis no era Jupiter: el qual solo fue ciento e cinquenta años o quasi ante de Troya tomada según parece por la sentencia de Eusebio abaxo» (Cap. CCLXXIII); «Diremos que esto que dixeron del diluvio no se entiende del universal diluvio que es el de Noe, ca esto no se acuerda alguna

Entre las fuentes citadas por Madrigal, López Torrijos señala autores como Homero, Cicerón, Ovidio, Virgilio, Estacio, Diodoro Sículo, Macrobio, Marciano Capella, San Isidoro, Alberico «y, naturalmente, Eusebio, a cuyo comentario se dedica la obra». Y añade que

En el texto se nota también la influencia de Boccaccio, que Madrigal conocía, y que es el único manual completo de mitología que le precede hasta los italianos del siglo XVI.¹⁶¹

También M^a Isabel Lugo señala que

La figura de Madrigal puede empezar a ser considerada como un puente entre la renovación que supuso la obra de Boccaccio [...] y la producción más importante que en materia de interpretación mitológica se llevó a cabo en pleno renacimiento, es decir, con Pérez de Moya. Por otro lado, es el eslabón que une está [*sic*] elaboración con su precedente medieval más importante en lengua castellana, la *General Estoria*.¹⁶²

En este sentido, esta misma investigadora –como ya había apuntado Lida de Malkiel¹⁶³– señala que los *Chronici Canones* son también el precedente de la compilación alfonsina¹⁶⁴ –que, suponemos, el Rey Sabio debió de manejar en su versión original o, más probablemente, en la traducción latina–; y que, de hecho, esta influyó de forma decisiva en el tratado del abulense:

La *General Estoria* le pudo prestar [...] la situación de las historias y las interpretaciones de las fábulas según el modelo que había transmitido el mismo Eusebio de Cesarea. La compilación alfonsina y el comentario a los *Chronici Canones* tienen asimismo en común el hecho de sentirse más atraídos por la fábula pagana que por la historia bíblica.¹⁶⁵

No obstante, Madrigal no cita en el *Comento* a Alfonso X, y las referencias a Boccaccio son mínimas en una obra tan voluminosa (apenas cuatro en los más de cien folios que ocupa la parte analizada, relativa al mito de Perseo). En este sentido, Saquero Suárez-Somonte y González Rolán observan igualmente las escasas referencias del Tostado al tratadista italiano –solo dos a lo largo de las *Questiones*–, y apuntan al respecto lo siguiente¹⁶⁶:

Este hecho puede deberse al intento, por parte del obispo de Ávila, de aparentar unos conocimientos del mundo pagano semejantes a los que tenía sobre temas bíblicos. Otra motivación podría encontrarse en el carácter mismo de la *Generalogia Deorum*, que junto con el *De Montibus* del mismo autor eran, como acertadamente ha señalado J. Blanco Jiménez, «enciclopedias a las que los autores, de una manera u otra, recurrían sin citar jamás (igual como hacemos

de las ystorias gentiles entre nos famosos mas el tiempo de que mas se acuerda es del rey Nino según Eusebio dize suso en el prologo» (Cap. CCCXXXI).

¹⁶¹ LÓPEZ TORRIJOS (1985: 41).

¹⁶² LUGO: 1985, 175.

¹⁶³ LIDA DE MALKIEL: «La *General Estoria*. Notas literarias y filológicas (II)», *Romance Philology*, XIII, 1959-60, p. 11. Cit. por LUGO (1985: 174, n. 32).

¹⁶⁴ LUGO (1985: 169).

¹⁶⁵ LUGO (1985: 170).

¹⁶⁶ La cita corresponde a SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE/ GONZÁLEZ ROLÁN (1985: 96-97). Las dos llamadas que aparecen en el fragmento remiten en la cita a nuestras n. 169 y 170.

nosotros estudiosos en nuestros días). De ahí también que sea muy difícil evaluar la gran influencia de Boccaccio con estos tratados».¹⁶⁷

No podemos, por otra parte, olvidar, como justamente ha dicho Sez nec¹⁶⁸, que el propio Boccaccio no ha tenido tampoco el menor inconveniente en utilizar amplísimamente los trabajos de sus predecesores, teniendo casi siempre un conocimiento indirecto de la literatura clásica.

En este mismo sentido, M^a Isabel Lugo apunta igualmente la proliferación de «epítomes, repertorios y manuales escolares de gramática» que «ofrecían amplios fragmentos de escritores tanto clásicos como cristianos. Son los casos de Aristóteles, Séneca, Cicerón (*De Natura Deorum*), Servio (comentario a la *Eneida* de Virgilio), Apuleyo (*Metamorfosis*), Fulgencio (*Mitologías*), Lactancio (*Instituciones divinas*), etc.»¹⁶⁹

Así pues, entre las fuentes utilizadas por Madrigal resulta difícil discernir si se basa directamente en las obras originales o se sirve de antologías, así como cuándo cita de primera mano y cuándo a través de Alfonso X, Boccaccio u otras fuentes indirectas. Por otro lado, esta misma línea de trabajo consistente en emplear los manuales como fuente enciclopédica sin citar al autor de dicha fuente podría igualmente estar detrás de la falta de referencias al propio Madrigal en las obras españolas mitológicas y mitográficas. Sería el caso de la *Philosophia secreta*, de Pérez de Moya, obra en la que algunos estudiosos observan el influjo directo del Tostado. Así lo apuntan investigadores como Fernández Arenas o Isabel Lugo, aunque hay que matizar que ambos se refieren al influjo de las *Questiones* más que al del *Comento*. Aun así, Lugo sostiene que en el manual de Pérez de Moya aparece citada la vasta compilación del abulense en tres ocasiones¹⁷⁰; pero nuestra conclusión es que en realidad se trata de referencias al autor original, Eusebio de Cesarea, que, eso sí –podemos suponer, aunque tampoco tendría por qué ser así–, Pérez de Moya no consulta directamente sino a través del Tostado: ya sea por su traducción manuscrita o más bien por el *Comento*, pues no hay que olvidar que este constituye una vasta *amplificatio* del original, por lo que resulta mucho más útil como fuente –u obra de consulta– para un manual mitográfico. Por otra parte, R. Navarrete Orcera apunta las *Questiones* como una de las fuentes de la *Philosophia Secreta*,¹⁷¹ mientras que para es el *Comento* el que influyó notablemente en Pérez de Moya.¹⁷² En todo caso, resulta notoria la diversidad de la fortuna de ambos estudiosos por lo que se refiere a su influjo posterior, pues este último sí fue ampliamente citado y gozó de gran prestigio entre los autores áureos, mientras que el tratado *Sobre Eusebio* quedaría injustamente eclipsado en los siglos posteriores a su composición.

La narración y el comentario de los hechos relativos a la historia de Perseo se encuentran en dos lugares diferentes de la obra, de extensión muy desigual. En primer lugar encontramos unas pocas páginas dedicadas a esta fábula mitológica en el Primero Libro, Cap. LIII, donde el Tostado relata los hechos de forma sumaria. Pero el grueso de la exposición sobre Perseo se sitúa en la Quinta Parte del *Comento*¹⁷³ y comprende algo

¹⁶⁷ J. Blanco Jiménez, *Presencia de Boccaccio en España*, p. 21.

¹⁶⁸ SEZNEC (1983: 186).

¹⁶⁹ LUGO (1985: 168).

¹⁷⁰ LUGO (1985: 174).

¹⁷¹ R. Navarrete Orcera (s/f): «La *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya». www.humanismogiennense.es

¹⁷² LÓPEZ TORRIJOS, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ Entre los autores consultados, solo Vicente Cristóbal López hace referencia –en nota a pie de página– al manual del Tostado como una de las obras castellanas que contienen versiones del mito de Perseo, y se

más de la segunda mitad del volumen en la edición manejada (capítulos CCXXXII-DLIII), si bien esta distribución varía dependiendo de cada impresión¹⁷⁴. El tomo abarca un total de doscientos dos folios, de los que la parte estudiada comprende desde el XCVIv hasta el final; lo que computa un total de ciento siete folios y, por tanto, doscientas trece páginas, ya que el último folio solo aparece impreso por una de las caras¹⁷⁵.

A pesar del título de la obra, lo cierto es que las alusiones del Tostado a Eusebio resultan sumamente escasas, al menos en la parte que estudiamos. En efecto, a lo largo de más de doscientas páginas, solo en unas pocas ocasiones se hace referencia al autor del *Libro de los tiempos*: cap. CCXXII, CCXXXIII, CCLXXIII, CCCXXXI, CCCCLXXXI, y dos veces al final del último capítulo del tomo. En todos los casos se trata de referencias metatextuales, ya sea a la obra original de Eusebio o al propio tratado de Madrigal.

Por el contrario, la alusión a Ovidio se constituye en una constante, de tal manera que el autor casi podría haber titulado esta obra como *Comento a Ovidio*: no solo cita las *Metamorfosis* –aunque es la referencia principal–, sino también otras obras como los *Fastos*. Como ya anunciábamos más arriba, Madrigal se plantea de forma continua diversas cuestiones «bizantinas» que se preguntan por el motivo de que el poeta de Sulmona incluyese tal o cual alusión o palabra en los versos relativos a la historia de Perseo. En general, estas disquisiciones se caracterizan por la trivialidad de la cuestión planteada y por la farragosidad de las explicaciones dadas al respecto por el abulense, notablemente dado a la digresión erudita. El Tostado se dedica a relacionar cada pasaje ovidiano con otras fuentes, ya sea como ejemplo o como argumento de autoridad. No faltan, tampoco, extensos fragmentos del *Comento* dedicados a la interpretación, generalmente racional y/o alegórica.

El resto de los autores y obras citados se emplean, en general, como argumento de autoridad. Así, por ejemplo, y aunque no se trata de la fuente más común, Madrigal recurre en varias ocasiones a las Sagradas Escrituras –las cuales, recordemos, le son tan conocidas como para haber compuesto diversos comentarios en latín–. En general lo hace buscando analogías en las que apoyar su exposición, ya sea por motivos historicistas o moralizantes. Entre los libros veterotestamentales encontramos los del Pentateuco (*Génesis*, *Números*, *Deuteronomio*, *Levítico*), así como los poéticos (*Salmos*, *Cantar de los Cantares*), sapienciales (*Sabiduría*), proféticos (*Isaías*, *Jeremías*) e históricos (*Reyes I y II*, *Macabeos*). Otras alusiones son más genéricas, como las referencias a la mujer de Lot convertida en estatua de sal (que el Tostado relaciona con las petrificaciones obradas por la cabeza de Medusa) o a otros personajes bíblicos como Moisés o el profeta Eliseo –al que el autor se refiere en el Cap. CCCCLXXXVII para acotar el momento histórico de su narración–. También en ocasiones alude de forma genérica a «la santa escritura». Entre los libros del Nuevo Testamento, el evangelista

refiere a estas páginas del *Comento* como «testimonio mitográfico, más que versión literaria» (CRISTÓBAL LÓPEZ: 1989, 71, n. 34).

¹⁷⁴ Así, por ejemplo, en la edición también consultada del siglo XVII encontramos la parte dedicada a Perseo entre los capítulos CXXXII y CCLXXXVII de la Quinta Parte de la obra, inserta en el Vol. II. Sin duda es esta la edición consultada por Vicente Cristóbal (*loc. cit.* en nuestra n. anterior), quien remite a estos mismos capítulos para ubicar la historia de Perseo en el *Comento*, sin citar la narración abreviada del mito en el primer volumen de la obra.

¹⁷⁵ En esta narración extensa del mito de Perseo ofrecida por el Tostado en el vol. V nos centraremos para nuestro estudio.

más citado es Lucas (tres veces), seguido de Mateo (dos) y una alusión conjunta a Mateo, Marcos y Juan (Cap. CCCXXXI). El Tostado se refiere también al «Apostolo» (i. e., a San Pablo) en sus diversas epístolas: especialmente a los Gálatas (cinco veces), pero también a los Efesios (una) y a los Hebreos, que el abulense atribuye también a Pablo.

Pero las fuentes más consultadas por Madrigal –ya sea directa o indirectamente– son las de la Antigüedad. Entre los griegos aparecen citados Homero (en su «fábula de Ulises»), «Donosias poeta», Agelio (*Sobre Solón*), Tolomeo (*Almagesto dictione*), Solino (*Polistor*, citado hasta en ocho ocasiones) o a «escritores de las antigüedades» como Sereno y Teónimo («ystoriografo muy antiguo»), que al parecer conoce a través de Boccaccio. También alude el Tostado de forma tangencial a la Sibila o, genéricamente, a «los filósofos cínicos».

Más abundantes son los autores latinos. El más aludido es Virgilio, cuya *Eneida* aparece citada hasta en trece ocasiones, seguida de las *Georgicas* (tres veces), las *Bucolicas* (otras tantas) y tres referencias genéricas al autor, sin especificar la obra correspondiente. También entre los más nombrados hallamos a Pomponius Mela, cuyo *Libro de la Cosmographia* se cita no menos de ocho veces; a Lucano, con siete referencias genéricas; a Lactancio (*Divinis Institutionibus*, tres citas; *Sobre la Thebayda*, tres; *De falsa religione*, una; alusiones genéricas, tres); a Marco Varrón (cuatro referencias); y a otros autores citados de forma más esporádica, como Estacio (*Thebayda*), Quintius Circius (con una obra sobre Alejandro Magno cuyo título no se indica, pero que sin duda se corresponde con las *Historiae Alexandri Magni Macedoni*, obra hoy perdida en su mayoría); Flavio Josefo (*Antigüedades*), Séneca (*Ypolito Carmine* tragedia III), «Enio poeta» (*De natura deorum*), Valerio Máximo (sin especificar) u Horacio, del que se nos indica que era amigo de Virgilio (Cap. CCCXLI) y se hace referencia a su célebre máxima acerca de la utilidad de enseñar deleitando (Cap. CCCCLVI).

Entre los autores cristianos, los más citados son San Isidoro (con no menos de diecisiete referencias a diversos libros de las *Ethimologiarum*), San Agustín (trece citas de *De civitate Dei*), Fulgencio (diez alusiones a las *Mithologias*), Servio (siete referencias a su obra *Sobre el primo libro de las Eneydas*) y otros como Alberto Magno (*Mineralibus*, cinco citas), Boccaccio (cuatro referencias a la *Genealogia Deorum*), Paulo Orosio (*Libro primo de Ormesta*, citado cuatro veces); alusiones esporádicas a diversas obras de San Jerónimo (prólogo primero de la *Biblia*, *Vida del monje Hilarión*, *De locorum discordanciis*), a Anselmo (*De ymagine mundi*) y a otros autores de los que no se especifica la obra correspondiente: Alberico (citado dos veces), Paulo Perusino (otras dos), Remigio (una) y Crisóstomo (una también). En dos ocasiones se hace alusión conjunta a Solino, Pomponio, Jerónimo e Isidro como autoridades que atestiguan la identificación de Jafa como el punto geográfico en el que históricamente habría tenido lugar el suplicio de Andrómeda, y en otro momento se hace referencia al «emperador Frederico», del que el Tostado relata una curiosa anécdota para ilustrar su teoría sobre la «virtud mineral».

Por último, Madrigal cita en dos ocasiones al médico y filósofo arábigo Avicena.

Por lo que se refiere a la estructura, el extenso comentario del Tostado a la fábula de Perseo que encontramos en el Vol. V presenta la siguiente distribución:

1) El capítulo inicial (CCXXXII) se dedica a establecer la **cronología** de los acontecimientos narrados.

2) **Ciclo de Dánae** (Cap. CCXXXIII-CCXXXIX): encierro y fecundación por Júpiter en forma de lluvia de oro, abandono por Acrisio y travesía en el arca, llegada a las costas de Apulia y matrimonio entre Dánae y el rey Piluno.

3) **Ciclo de Medusa** (CCXL-CCLIII): naturaleza de las gorgonas, muerte de Medusa, declaración del «seso verdadero» de esta parte de la historia, nacimiento y destino de Pegaso.

4) **Ciclo de Atlas** (CCLIII-CCXCV), con diversas digresiones acerca del vuelo de Perseo, de la infestación de serpientes en las tierras de Libia, del jardín de las Hespérides, de las osas Mayor y Menor, del nacimiento y desarrollo de la astrología, de la transformación de Atlas en monte...

5) **Ciclo de Andrómeda** (Cap. CCXCVI-CCCCXLII). En esta parte encontramos la continuación del vuelo de Perseo con la visión de la doncella y enamoramiento del héroe, seguida de largas digresiones acerca de diversos aspectos de la fábula: el poder del dios Eolo para encerrar los vientos; la identificación o no entre el aire y el cielo, entre Amón y Júpiter, entre los dioses de la Antigüedad y los demonios; la hermosura de Andrómeda, la localización geográfica de su exposición al tormento, la naturaleza de las ninfas y del monstruo marino, la «virtud mineral» y su relación con la naturaleza de los corales... Sigue la lucha de Perseo contra la bestia marina, los altares dedicados por el héroe a diversas divinidades y la celebración de las bodas.

6) **Batalla entre Perseo y Fineo** (Cap. CCCCXLIII-DXLIII) con pormenorizada narración de las bajas de ambas partes y disquisiciones acerca de por qué Ovidio narró la muerte de cada uno de los personajes nombrados y por qué en cada caso la muerte se debió a una u otra causa (arma arrojada o petrificación debida a la cabeza de Medusa).

7) **Hechos posteriores** al regreso de Perseo a su patria, acompañado de Andrómeda, hasta el catasterismo de ambos y de Cefeo, Casiopea y Pegaso (Cap. DXLIII-DLIII).

Por lo que se refiere al tratamiento de la fábula debemos llamar la atención acerca de diversos aspectos. En primer lugar, su supuesta acotación histórica, para la que el Tostado remite al libro original de Eusebio en una de las escasas referencias al mismo –que ya hemos citado en la Primera Parte del presente estudio, Apartado 7–. En ella se sitúan los hechos relativos a la historia de Perseo «en el año tres mil setecientos y veinte y siete de la Creación», si bien matiza el Tostado que esta datación se debe a un intento por parte de Eusebio de «satisfacer a diuersas opiniones».

Ya en el **ciclo de Dánae**, destacamos los siguientes aspectos:

1) El Tostado elabora un intento de «racionalización» de los hechos narrados: y así, asegura que resulta admisible la existencia de un oráculo que anunciase a Acrisio el nacimiento de un nieto que acabaría dándole muerte,

ca en el tiempo de los gentiles muchos demonios auia que por dioses eran tenidos e estos respondian de las cosas que eran preguntados e muchas veces dezian verdad. (Cap. CCXXXIII).

2) El encierro de Dánae como intento de preservar su virginidad tiene lugar en una torre –y no en una cámara subterránea–; encierro que, según el Tostado, «ystoria es e no poetria».

3) Júpiter se enamora de Dánae por haber tenido noticias de su gran hermosura (tópico trovadoresco del *amor de llunh*) y entra en la prisión en forma de lluvia de oro. El Tostado matiza que Júpiter no era un dios, sino un hombre «inclinado en todo desseo carnal» e hijo de Saturno, otro mortal. Para la lluvia de oro, el abulense encuentra una explicación poética, pero también la racionalización que identifica este motivo temático con un soborno a los guardianes de Dánae y/o con la conquista de la joven a través de regalos materiales.

4) Descubierta el asunto, Acrisio encierra y abandona en el arca a su hija antes de que esta dé a luz. El nacimiento de Perseo se produce en el interior del arca, antes de arribar a destino. Sin embargo, el Tostado pone en duda esta versión de los hechos, pues no encuentra lógica esta falta de previsión de Acrisio: si lo que este quería era evitar el nacimiento de su nieto, habría mandado matar a Dánae antes del alumbramiento y sin darle ocasión de sobrevivir. No obstante, el abulense justifica, de nuevo, esta parte de la fábula por motivos poéticos.

5) Madre e hijo llegan «a tierra de Apulia en Ytalia [...] cerca del mar Adriatico».

6) Son rescatados por un pastor innominado –y no por un pescador–, quien da parte del hecho al rey de la isla –el cual no es hermano del pastor en cuestión–.

7) El monarca, llamado Piluno –y no Polidetes ni Phauno–, toma a Dánae «por muger» y, andando el tiempo, ambos tendrán un hijo llamado Dauno que sucederá a su padre en el trono –lo que parece dar a entender que la unión entre Dánae y Piluno es legítima–. Madrigal remite al Libro XIII de las *Metamorfosis*, identificando a este personaje con un cierto Dauno de Japigia, que aparece en esta parte del poema ovidiano.

8) Perseo se convierte en un joven arrogante, lo que motiva que Piluno acabe desterrándolo de su reino. El muchacho intenta sin éxito ser recibido por su abuelo Acrisio, tras lo cual acaba entrando al servicio de Polideto, rey de Sérifo –«que es una ysla en el mar griego»–, quien acaba enviándolo a dar muerte a Medusa.

9) Para llevar a cabo esta empresa, Perseo no solo contará con el escudo de Palas y las «talonerías» y el alfanje de Mercurio, sino, curiosamente, también con el caballo alado Pegaso. El Tostado –que a lo largo de este pasaje remite a la *Tebaida* de Estacio y al comentario por Lactancio de esta misma obra– asegura que el vuelo de Perseo se inicia en el monte Afonsada –tenido por sagrado en Argos–, sin especificar cuál es el medio de transporte empleado por el héroe para volar. Por lo demás, añade el detalle de que su madre a punto estuvo de «se despeñar empos del» cuando vio desde lejos el vuelo de Perseo.

Tras el ciclo de Dánae se inicia el de **Medusa**, en el que debemos destacar diversos puntos:

1) El Tostado, basándose en Theodoncio, identifica a las tres gorgonas –llamadas Medusa, Estenio y Euriale– como «tres hermanas por nombre común llamadas gorgones tenían todos tres un ojo con que todas tres veyan». Es decir, que se asimila a las gorgonas con las greas.

2) Añade el relato que las tres gorgonas «todo lo que veyan tornauan en piedra» –lo que quizá no resulte muy coherente con el hecho de que compartiesen un único ojo–.

3) El Tostado observa que Ovidio reduce a dos el número de estas hermanas, y para ilustrarlo hace una cita del Libro IV de las *Metamorfosis*: «Cuius in introitu geminas habitasse sorores. Phorcydas vnus sortitas luminis vsum». Y añade: «quiere dezir ala entrada dela tierra que es cerca del monte athlante morauan dos hermanas fijas del rey forco tenientes ambas un ojo». La cita está obviamente sacada de contexto, y resulta sorprendente que Madrigal caiga en semejante error, pues Ovidio deja bien claro en este pasaje –puesto en boca de Perseo, que está relatando sus hazañas a los asistentes al banquete de bodas– que las greas eran las encargadas de custodiar la entrada a la morada de las gorgonas (si bien no especifica el número de estas últimas).

4) Racionalización de la historia de Forco, hijo de Neptuno y padre de las gorgonas –y de las greas, llamadas también por ello las Fórcides–, de acuerdo con diversas versiones (Servio, Varrón, Lucano, Pomponius Mela) que lo identifican con un rey de Córcega y Cerdeña. Acerca de la filiación materna, los poetas afirman que son hijas de un monstruo marino, identificado por el Tostado con una ballena. Madrigal justifica esta circunstancia por el carácter monstruoso de las hermanas.

5) Alusión al origen del nombre de las gorgonas, relacionado con la agricultura, debido a las grandes cantidades de tierras que poseían.

6) Medusa es la única de las tres que tiene serpientes por cabellera, como castigo por la profanación del templo de Minerva por ella y Neptuno. Este habría seducido a Medusa atraído por su gran hermosura, lo que no concuerda con el carácter monstruoso de las gorgonas.

7) Curiosamente el Tostado –tan dado a las disquisiciones– no se plantea la razón de que Neptuno sedujese a Medusa siendo su abuelo. De hecho, ni siquiera señala tal parentesco; no obstante, no resulta difícil deducirlo de los datos aportados por el propio Madrigal, pues según nos indicaba poco antes, las gorgonas son hijas de Forco y este, a su vez, de Neptuno. Tampoco trata el Tostado de conjeturar que se trate de dos personajes distintos llamados ambos Neptuno, como sería lógico si atendemos a su afán racionalizador y a otros planteamientos similares que encontramos a lo largo de estas páginas.

8) Madrigal explica que la hermosura de los cabellos de Medusa, que constituían su mayor atractivo, no son sino un símbolo de sus riquezas, por las cuales habrían tratado de seducirla. A su vez, la transformación de los cabellos en culebras simbolizaría la pérdida de tales riquezas.

9) Sin embargo, esta explicación no cuadra con la racionalización de la misión encomendada a Perseo por Polideto, que no sería sino la de despojar a Medusa de sus riquezas.

10) Racionalización del encono de Minerva contra Medusa, por ser una diosa virgen. El Tostado señala que esta circunstancia la diferencia de Palas, con la cual no debe identificarse:

Empero según la verdad no era minerva lo que traya escudo mas es minerva deesa de los ingenios esta es virgen e no tiene algunas armas. otra es palas deesa esta es armada teniendo lança e escudo e es deesa delas guerras empero esta no es virgen e asi no aborreceria esta tanto de los ayuntamientos carnales de los cuales ella no era muy apartada. Empero los poetas fazen confusion en las cosas poniendo todas las minervas porvna e aun que la minerva virgen no sea armada e la armada minerva no sea virgen ayuntandolo todo en vna como que fuesse vna misma (Cap. CCXLIII).

La Minerva que es hermana de Perseo no es, pues, la virgen desarmada, sino la otra, llamada también Palas, y que es la que proveyó al héroe del escudo.

11) Racionalización de la enemistad entre Minerva y Neptuno, debida a una antigua disputa por la dedicación de la ciudad de Atenas. En la contienda, y para mostrar su poder, «fizo Neptuno saltar un caualllo delas rocas feriendo con el ceptro real de los tres dientes según Ouidio cuenta libro VI metha. E esto fue porque el mar e los nauios pertenecen ala condicion delos caualllos.»

12) En relación con lo anterior, la interpretación racional del caballo Pegaso lo convertiría en una embarcación empleada por Perseo para tomar la morada de Medusa.

13) Pegaso nace del acoplamiento carnal entre Medusa y Mercurio, pero el Tostado señala que las fuentes discrepan acerca del momento: algunos autores indican que nació en el propio templo, lo que haría posible el vuelo de Perseo a lomos del caballo alado; otros, como Ovidio, sitúan el nacimiento de Pegaso tras la decapitación de Medusa, por lo que deben señalar que el vuelo de Perseo se realizó gracias a las sandalias aladas de Mercurio.

14) Nada dice el Tostado acerca del parentesco entre Pegaso y Medusa en relación con este supuesto vuelo de Perseo a lomos del caballo alado precisamente para llegar al lugar donde se halla la madre de esta criatura y darle muerte.

15) Por otra parte, según el abulense, el vuelo de Perseo a lomos de Pegaso simbolizaría la precipitación con la que el héroe determinó emprender la aventura de la decapitación de Medusa.

16) También simbólica es la explicación que ofrece el Tostado de las armas empleadas por el héroe para vencer a Medusa. Así, el escudo proporcionado por Palas es de cristal, símbolo de la «prudencia e discrecion» del guerrero, «porque en el cristal todas las cosas se veen». En cuanto al alfanje,

este instrumento en latin se llama arpes e significa cosa que arrebatata [...] e quanto a la fabula es la causa clara, espada solo corta, este instrumento corta

traua e atrae, e quantas mas obras faze vn instrumento tanto es mejor e mas ligero es el tal que levar muchos cada vno de su oficio. (Cap. CCXLIII)

17) Otros hechos relativos a Pegaso son: el nacimiento, tras el golpe dado con la pezuña en el monte Parnaso, de la fuente Castalia –que hay que distinguir de otras como Aganipe e Hipocrene, cercanas a la ciudad de Tebas y al lugar en el que Cadmo encontró milagrosamente las letras del alfabeto griego–; el hecho de que fuera montado por Belerofonte en su lucha contra la Quimera; la descripción hecha de él por Anselmo –que no aparece en otros autores–, en la que le atribuye cuernos, pies de hierro y aliento de fuego; el catasterismo final y el hecho de que simbolice la fama de Perseo.

Los tres ciclos que siguen a esta parte constituyen el grueso del centenar largo de folios que el Tostado dedica en este tomo al mito de Perseo. Se inicia con el apartado dedicado al **ciclo de Atlas**, en el que podemos destacar los siguientes aspectos:

1) El nacimiento de las serpientes al caer gotas de sangre de la cabeza de Medusa durante el vuelo de Perseo por los paisajes de Libia (nacimiento debido a la «virtud de la tierra») debe entenderse como un artificio poético. En efecto, según Madrigal, Ovidio escogió las tierras libias como lugar de paso del héroe precisamente para dar pie a la explicación sobre el origen de la gran abundancia de serpientes que pueblan aquellas tierras, que además quedaría explicada por la presencia de serpientes en la cabellera de la gorgona.

2) Un ejemplo análogo sería la explicación ovidiana del nacimiento de la raza negra a la que pertenecen los etíopes (narrada, según cita del Tostado, en el Libro II de las *Metamorfosis*):

Porque los ethiopes son negros e dize que esto auino quando Phetón regiendo los carros del sol su padre abaxo contra tierra e entonce quemaua la tierra de los ethiopes sobre la qual passaua es el grande ardor la sangre delos cuerpos de aquellas gentes salio fasta el cuero e coziendose denegrescio e fizo parecer los hombres negros como primero no lo fuessen.

No obstante, Madrigal aclara que se trata de otro artificio poético al que no hay que conceder credibilidad, «ca los ethiopes siempre fueron negros» y, además, «nunca Phetón regio el carro del sol»; y aun cuando hubiera sido así, añade nuestro autor, los descendientes de aquellos etíopes no hubieran heredado aquel color de piel.

3) El Tostado reflexiona acerca del rumbo tomado por el héroe atendiendo a la supuesta localización geográfica de sus diversas aventuras. De este modo, y teniendo en cuenta que la morada de Medusa se situaba «en cabo de toda Affrica o Libia contra poniente según afirma Lucano e los auctores que suso pusimos», observa el abulense:

Pues para tornar ala tierra de Jafa onde fallo atada Andromeda alas rocas del mar auia de passar sobre toda libia yendo de poniente contra levante e auia de entender que luego como mato Perseo a Medusa en esse dia esto auino. Ca en otra guisa no fincarian ya gotas algunas enla cabeça de Medusa que destellassen ca en poco tiempo todos acabarian de destellar fasta no fincar sangre alguna en la cabeça o se congelarian e no podrian mas destillar.

4) En su vuelo a merced de los vientos, Perseo llega hasta la morada de Atlas y le pide posada. El gigante se la niega al conocer la filiación paterna del joven, recordando la profecía de la diosa Themis que le anunciaba el robo de los frutos dorados del jardín de las Hespérides por un hijo de Júpiter –motivo por el cual el jardín estaba custodiado por un dragón–. Tras el diluvio protagonizado por Deucalón, esta diosa sería sustituida por Apolo en el oráculo (Cap. CCLXXI). El Tostado vuelve a reflexionar sobre la naturaleza diabólica de los dioses de la Antigüedad remitiéndose a diversos autores paganos y cristianos como Lucano, Virgilio, Aristóteles, Lactancio y San Agustín (Cap. CCLXIX).

5) Madrigal se plantea la verosimilitud de la localización temporal de la historia de Atlante, ya que Themis es anterior a Júpiter. Llega a la conclusión (Cap. CCLXXIII) de que se trata de diversos personajes diferentes llamados Júpiter, ejemplo análogo al que se relaciona con la localización que el propio Eusebio lleva a cabo en la ubicación cronológica de los hechos relativos a Perseo donde sintetiza diversas épocas (como indicaba el Tostado al principio de su narración sobre Perseo).

6) Por otro lado, al cierre del relato de los hechos relacionados con Atlas (Cap. CCXCIII), también alude Madrigal a su datación en los tiempos de Moisés, para lo cual acude a la autoridad de San Agustín, que se refiere a esta época como la de los primeros astrólogos (actividad a la que se cuenta que se dedicaba el gigantesco rey africano). De hecho, llega a afirmar el abulense que la razón última de la gran longevidad de la humanidad antediluviana a la que se refiere la Biblia no era otra que la de permitir a estos hombres tener más tiempo para dedicarse a la observación del devenir de los astros a lo largo de los siglos.

7) Según el Tostado, Atlante finge no creer en la filiación paterna de Perseo para ocultar que si lo echa de su presencia es precisamente porque es hijo de Júpiter, con lo cual el muchacho se hubiera sentido aún más afrentado (Cap. CCLXXV).

8) Pese a ello, Perseo acaba empleando por primera vez la cabeza de Medusa como arma para petrificar a un enemigo al comprobar que Atlas responde con violencia a sus corteses solicitudes. Madrigal justifica tal comportamiento del héroe por la inferioridad de sus propias fuerzas contra las del gigantesco Atlas –como también sucederá más tarde, cuando Perseo acabe empleando la mortífera cabeza contra los hombres de Fineo–. Además, indica que todo este pasaje se debe al deseo de Ovidio de introducir un nuevo ejemplo de transformación: en este caso la que sirviera como explicación poética del surgimiento del monte Atlas –aprovechando las gigantescas proporciones de este personaje–, que el propio Madrigal describe con detalle:

Ca las baruas e cabellos se tornaron en seluas o arboles. Todo athlante se torno no fincando del parte alguna e cada parte suya en cierta parte de monte se torno. Los ombros e los braços encollados eran cosa alas e asi tornaron en lo alto del monte Athlante. E la cabeça se torno en mas alto cabeça del monte porque vn cabeço en aquel monte es mas alto que todos los otros e aquel se faria de la cabeça que es el mas alto miembro del cuerpo. Los huessos se tornaron en piedras porque son cosas duras e en el monte ha piedras e moviendose a toda parte crecio sin medida: fizo se aquel monte aun muy mayor que era Athlante. E esto no fue salvo de mouer se a todas partes quando se tornaua en monte en todas las partes a que llegaua mouiendose mucho. Según los dioses establecieron, esto era para dar razon delo que se fazia que era tan marauillosa cosa en tal manera que el cielo con todos sus estrellas sobre el se assento esto

era conclusion tan grande era este monte que el cielo con todas las estrellas se pudo sobre el assentar esto dizen porque affirman el exe del cielo ser asentado sobre el monte atlante.

9) En relación con el castigo del héroe al que le había negado su hospitalidad, Madrigal (Cap. CCXCI) remite a diversos pasajes del Pentateuco, donde se narra cómo los hebreos obtuvieron sendas victorias contra los reyes Seón (*Números*, 21) y Ogi (*Deuteronomio* 2-3, 100).

10) Amplias digresiones acerca del vuelo de Perseo, cuya supuesta plurisignificación intenta desentrañar el Tostado: desde la explicación racional de que la duración del trayecto se debiera al capricho de los vientos y las nubes hasta el propio deleite del héroe por la sensación de estar volando. Todo ello pasando por el simbolismo numérico del tres, correspondiente al de las veces que Perseo viajó de oriente a occidente y que, según Madrigal, no hay que tomar al pie de la letra sino en sentido simbólico, ya que el tres representa un número indeterminado de veces, como también se puede observar en determinados pasajes bíblicos.

11) Análogas a este simbolismo serían las razones por las que Ovidio se detiene en nombrar las Osas mayor y menor y «los brazos de Cáncer», que igualmente son tomadas, según el abulense, para dar a entender que Perseo realiza un largo recorrido.

12) El Tostado se detiene en una detallada explicación astronómica sobre la localización de estas constelaciones.

13) Asimismo, el autor llega a la conclusión de que el vuelo de Perseo es otra invención poética de Ovidio, pues volar está fuera del alcance del ser humano.

14) Madrigal introduce el astralismo al referirse al «luzero» Venus, que se correspondería con la diosa Aurora.

15) Señala el abulense los límites del reino de Atlante, correspondientes –en una época previa al Descubrimiento de América– a los confines del orbe y de los mares. La mentalidad todavía medieval del autor se manifiesta en la larga lista que ofrece de los mares conocidos (Cap. CCLXIII).

16) Por lo demás, el Tostado tampoco concede crédito a la transformación de Atlas en un monte, aun admitiendo que se tratase de un gigante: sería, de nuevo, un artificio poético.

17) Simbolismo de las ficciones relativas a Atlante narradas por Ovidio: cómo sostiene sobre sus hombros los ejes del cielo, cómo se dice que entra en el mar los caballos del sol, que «no tenía vezinos que le estrechassen los terminos», o que poseía el jardín de frutos de oro –que otros poetas adjudican a las Hespérides–. El Tostado explica todos estos motivos temáticos porque «convienen a la ficción poética». Además, señala cómo algunas de las hazañas de Hércules fueron atribuidas por algunos autores a otros héroes como Teseo o Perseo (este último en relación con el robo de los frutos de oro). Asimismo, al igual que sucede con otros personajes, también se refiere el Tostado a la existencia de diversos Hércules que las fábulas tienden a hacer confluir.

18) Por otro lado, Madrigal expone igualmente un intento de racionalización historicista de la fábula de Atlante, identificándolo con un antiguo rey de Acadia –que se correspondería con Marruecos– de estatura muy elevada.

19) También ofrece el Tostado hasta tres interpretaciones de la fábula del jardín de las Hespérides: una simbólica, según la cual las manzanas de oro se referirían al tesoro constituido por las tierras y rebaños que poseía Atlas –de ovejas de lana fina, que «en aquellos tiempos en mucho precio era tenida ansi comosi fuesse oro»–; y dos razones de carácter poético: la que toma la existencia de estos frutos como excusa para la petrificación del gigante; y que se referiría a la fábula ovidiana de las Hespérides –que serían hijas del rey mauritano–, donde según Madrigal se cuenta que fue Perseo el que robó las manzanas de oro.

20) En cuanto al dragón que custodiaba el jardín, el Tostado lo identifica con el mar que rodeaba los dominios de Atlante, aunque también admite una interpretación simbólica según la cual el dragón «significa la diligencia grande en guardar todo esto» (i. e., las riquezas del gigantesco rey mauritano).

21) Al final de su exposición, el Tostado se plantea si las Hespérides podrían identificarse con las gorgonas, pero nada dice acerca de las greas.

Tras la narración de los hechos relativos al paso de Perseo por los dominios de Atlas inicia Madrigal el apartado de su relato sobre las hazañas de nuestro héroe más abundante en digresiones, en el que el abulense vuelve sobre aspectos tratados con anterioridad. Uno de ellos será la historia de la decapitación de Medusa, siguiendo el hilo del poema ovidiano, en el que también Perseo relata esta aventura durante la celebración del banquete de sus bodas con Andrómeda. No obstante, y por razones metodológicas, mantenemos aquí la denominación que venimos manejando y en la que nos referimos a este extenso apartado del *Comento* como el **ciclo de Andrómeda**. En él podemos resaltar los siguientes puntos:

1) Después de retomar su vuelo, Perseo divisa a la bella Andrómeda, castigada injustamente por Amón (nombre que según el Tostado se corresponde entre los egipcios con el de Júpiter, si bien éstos «pintanlo con cuernos de carnero»).

2) La exposición de la doncella –cuya desnudez rechaza el Tostado– se debe a «los pecados de la lengua de su madre».

3) Como también veíamos en Alfonso X, el abulense sigue aquí de cerca el relato ovidiano; y así, refiere el súbito enamoramiento del héroe, así como el diálogo entre ambos jóvenes –tras el inicial pudor de la muchacha– y el posterior en el que Perseo acuerda con Cefeo y Casiopea el precio del rescate de su hija; así como la descripción de la bestia marina y la lucha entre esta y el joven, con el ulterior nacimiento del coral.

4) Extensas digresiones en las que Madrigal diserta sobre las razones que llevan a Ovidio a sostener que durante el vuelo de Perseo el dios Eolo mantenía los vientos encerrados «en cárcel perpetua», o que «yua el luzero alto», o si el héroe llevaba el escudo de Palas, o si bastaba con las lágrimas de Andrómeda y el ondear de sus cabellos para que el muchacho reconociera que no se trataba de una estatua, o si la agradable visión le hizo olvidarse de mover las alas, o si era conveniente que Perseo explicara ante

los padres de la doncella su linaje divino, o cuáles eran las armas que portaba en el momento de luchar contra la fiera marina; o sobre las moradas de los dioses, o sobre la ubicación en el Cosmos del Camino de Santiago, o sobre la «virtud mineral», distinta de la «virtud seminal» y de la «virtud divinal»; – y cómo los corales ya existían antes de que Perseo se lavara las manos en el mar tras dar muerte al monstruo; o sobre por qué fueron tres los altares que el héroe dedicó a los dioses para celebrar su victoria y sus bodas, y por qué se los dedicó a Júpiter, Palas y Mercurio y no a otras divinidades...

5) Curiosamente, Madrigal no aprovecha para preguntarse por qué resulta creíble que el héroe no solo se jacte de su filiación sino que esta es el motivo principal de estas ofrendas, cuando su padre no es otro que el mismo dios cruel que había decretado el injusto sacrificio de una doncella inocente.

6) En cambio, el autor sí se plantea por qué Perseo no presume también de haber transformado a Atlante en un monte.

7) El abulense nos explica igualmente que la identificación ovidiana entre aire y cielo aparece también en la Biblia.

8) Al igual que en el relato alfonsí, la diosa agraviada es Juno, mientras que las ninfas actúan como deidades vengadoras.

9) Distinción entre lloros y llantos (los primeros son silenciosos, mientras que los llantos van acompañados de quejas y lamentos).

10) El lugar del tormento de Andrómeda es el puerto de Jafa –cercano a Jerusalén–, como acreditan Pomponio y otros autores antiguos que aportan datos acerca de la exhibición de los restos del monstruo y de las cadenas con las que estuvo atada la princesa. Según el Tostado, las fuentes antiguas señalan además que Jafa fue fundada por Caín y que es la única ciudad antediluviana que se conserva.

11) Disquisiciones sobre el estado civil de Andrómeda en el momento de su exposición –ya que estaba desposada con Fineo, pero aún no había contraído matrimonio con él–. Con ellas se da paso a amplias reflexiones del Tostado acerca de los matrimonios en la Antigüedad. Además, el autor se pregunta acerca de la dote de la doncella en el momento en el que sus padres le prometen su mano al héroe.

12) El monstruo marino se identifica con una serpiente o, también, con una ballena. El relato apunta detalles como el horror de Andrómeda ante la fiera.

13) El Tostado plantea también reflexiones sobre los motivos que llevan a Ovidio a introducir determinados elementos en su relato: por ejemplo, el hecho de que Perseo se interese por las costumbres de la patria de Cefeo, que según el abulense no es sino un pretexto poético que pueda dar pie a la introducción de la fábula de Medusa.

14) De la sangre de la gorgona nacen sus hijos, de los que no se especifica el número ni la naturaleza, salvo en el caso de Pegaso, del que se nos dice que es un caballo alado. Este nacimiento está, obviamente, en contradicción con la narración anterior del autor, en la que se nos aseguraba que Perseo partió hacia su misión a lomos de esta criatura. Por otro lado, el Tostado se pregunta por qué Ovidio «dijo que de la sangre de medusa

nascio el cauallo Pegaso», cuando en realidad el sulmonense no habla de que este ser pertenezca a tal especie animal. La explicación de Madrigal resulta sencilla: «Este nacimiento según los fundamentos poeticos era conveniente».

15) El abulense introduce también la historia de Himeneo, divinidad protectora de los matrimonios.

16) De nuevo se plantea nuestro autor sorprendentes disquisiciones acerca de si Ovidio habla de dos o de tres gorgonas, a las que el abulense continúa identificando con las greas. Pese a esta confusión, el propio Madrigal recoge los nombres de las tres gorgonas, que no aparecen en Ovidio. Según el Tostado, el poeta latino separó a Medusa de sus dos hermanas como recurso poético que diera pie a la narración de las dos fábulas (la de la decapitación de Medusa y la del ardid de Perseo para lograr que sus hermanas le informaran acerca de la morada de esta).

17) Igualmente abunda Madrigal en la causa de la profanación por Neptuno del templo de Minerva (a la que se identifica con Palas), que no es sino la venganza de este dios por la disputa que había mantenido con la titular del templo por la ciudad de Atenas. A esta idea siguen nuevas disquisiciones acerca de las diosas vírgenes, entre las que el Tostado cita la historia de Diana –que echó de sus dominios a Calistone al saber que estaba embarazada–; pero también la de Cibeles, madre de los dioses, que mudó en leones a Hipomenes y Atlanta como castigo por realizar el acto sexual en su templo. Al hilo de esto se cita la supuesta costumbre de los antiguos filósofos cínicos de copular en público con sus esposas.

18) Por lo demás, de nuevo introduce Madrigal diversas interpretaciones racionales acerca de los diversos aspectos de la fábula de Medusa: por ejemplo, los motivos últimos que llevan al héroe a acometer la decapitación de la gorgona (que habría que buscar, de nuevo, en las riquezas de esta) o el sentido de que Ovidio afirmara la naturaleza serpentina de sus cabellos, que no sería sino un nuevo artificio poético.

A continuación aborda el Tostado la narración del ciclo que hemos denominado **Batalla entre Perseo y Fineo**. Fundamentalmente se ofrece en esta parte la interpretación de este y otros aspectos de conjunto de la fábula. Podemos destacar en este apartado aspectos como los siguientes:

1) Madrigal aporta detalles como el horror y la desesperación de Andrómeda y sus padres por el violento e inesperado combate desatado en plena celebración nupcial.

2) Como Ovidio, también el abulense va detallando el nombre y filiación de los caídos en la lucha. Aclara nuestro autor que la larga lista ovidiana se debe a motivos poéticos. Asimismo se plantea el abulense la razón por la que Ovidio reproduce las últimas palabras de algunos de los combatientes caídos. Un caso especial es el del personaje de Ematión, cuya cabeza recién cortada todavía pronuncia un breve discurso –hecho poco verosímil para el Tostado–

3) Disquisiciones acerca de la posibilidad de que Perseo hubiese traído consigo a sus tropas –las mismas que le habrían apoyado en su batalla contra Medusa–. En ese caso, supone el Tostado que los aliados del héroe habrían dado muerte a no pocos de sus enemigos, aunque no consten los nombres de estos.

4) Se introducen asimismo digresiones que se apartan del hilo principal del relato, como la que desmiente la idea de que Perseo acabara petrificando a su abuelo Acrisio mediante la exhibición de la cabeza de Medusa.

5) Otras disquisiciones se refieren al arma utilizada por el héroe para dar muerte al monstruo marino (solo la espada o también la cabeza de la gorgona) o a aspectos ya mencionados como la supuesta correspondencia entre Júpiter y el dios egipcio Amón o la jactancia de Casiopea contra las ninfas.

6) También encontramos digresiones relativas a determinadas costumbres de los antiguos relatadas por Ovidio, como la de celebrar banquetes tumbados en un lecho; la del juego llamado *cestus*; la de los marmáridas, pueblo en el que los hijos ilegítimos son mordidos mortalmente por serpientes; o las relacionadas con el atuendo, las cuales explicarían por qué indica Ovidio que Perseo no murió al ser alcanzado por una flecha enemiga, que se le habría quedado enganchada entre las amplias vestiduras.

7) El Tostado explica los motivos de Fineo para iniciar la batalla –sus deseos de venganza– y para amenazar a Perseo con que ni siquiera Júpiter podrá socorrerlo aunque se torne en «oro falso» –según el abulense, esto último no es sino un ejemplo de la figura retórica conocida como sarcasmo–. Asimismo, asegura nuestro autor que Fineo hubiera preferido que Andrómeda muriese devorada por la fiera marina; aunque también añade que el hermano de Cefeo solo se enojó contra este y contra Perseo, pero no contra las dos mujeres que dependían del héroe.

8) Se explica también que los motivos de que Cefeo abandonase el palacio al comprobar que su intervención no había conmovido a su hermano deben buscarse en las leyes ancestrales de la hospitalidad, pues el rey, que debía protección a su huésped y nuevo yerno, se siente obligado a jurar que el ataque de Fineo contra el héroe se ha cometido contra su voluntad.

9) Igualmente asegura el Tostado que la presencia de Palas, diosa de la guerra, como protectora del héroe, «convenía» a la fábula más que la de otras deidades bélicas como Marte o Belona, que no eran parientes de Perseo.

10) Aparecen digresiones mitológicas como la historia del casto Atis, la relacionada con la descendencia que tuvieron las ninfas con los ríos o la de la muerte de Edemón y Morfeo.

11) Otras digresiones tratan de conjugar la tradición pagana con la bíblica, como la que se refiere a Tiro, en Fenicia, como perteneciente a la tierra de promisión, de acuerdo con el libro de Ezequiel. Igualmente se dan alusiones a otros personajes bíblicos como María Magdalena, que se identifica con la pecadora de Betania.

12) También encontramos disquisiciones relacionadas con la verosimilitud del hecho de que la esposa y los suegros de Perseo fueran los únicos en estar del lado del héroe. Nuestro autor prefiere creer que Ovidio está empleando aquí un nuevo recurso poético: en este caso la figura de la hipérbole. Con ella destaca el poeta el ambiente hostil en el que el héroe acaba por verse obligado a esgrimir la cabeza de Medusa como arma definitiva para vencer al conjunto de sus enemigos, al comprobar que, cercado por estos, no podía seguir empleando la espada en un combate cuerpo a cuerpo. El Tostado

se recrea de manera especial en la petrificación de Fineo tras su infructuosa súplica al héroe –y advierte Madrigal que tampoco habría evitado su suerte si hubiese cerrado los ojos–. En opinión del autor, se trata de una invención ovidiana, pues, en realidad, Perseo habría perdonado la vida a su enemigo.

El tramo final de la narración del Tostado sobre Perseo, que cierra el volumen V de su tratado, está dedicado a los **hechos posteriores** al regreso del héroe a su patria, acompañado de su esposa. En este apartado encontramos los siguientes aspectos destacables:

1) Perseo castiga a Preto –que había usurpado el reino de su hermano Acrisio– petrificándolo con la cabeza de Medusa, y restituye el reino a su abuelo. En relación con este episodio, el Tostado todavía nos presenta un nuevo intento de interpretación racional, identificando la monstruosa cabeza con las riquezas arrebatadas a la gorgona por el héroe, quien gracias a este botín habría logrado reunir un poderoso ejército contra Preto.

2) Para cuadrar la cronología, Madrigal realiza conjeturas, forzando los datos ofrecidos por Eusebio hasta aventurar que Perseo habría nacido cuando todavía no reinaba Acrisio sino Abante, su padre. No obstante, al propio abulense le parece poco verosímil tal hipótesis, que habría implicado el derrocamiento de Preto después de treinta y un años de reinado.

3) Se nos narra igualmente la petrificación de Polideto, rey de Sérifos, quien, envidioso del héroe, afirmó no creer que este hubiera triunfado en su empresa de dar muerte a Medusa. Curiosamente asegura el Tostado que Perseo advirtió a los demás personajes presentes en ese momento que cerrasen los ojos, pues sólo quería transformar en piedra a Polideto. Ello entra en contradicción con lo afirmado anteriormente acerca de que a Fineo de nada le hubiera servido cerrar los ojos en su intento de evitar la metamorfosis. Además, este episodio da pie a una serie de reflexiones acerca de la envidia –avaladas por Crisóstomo– y a un curioso pasaje en el que el Tostado emplea el recurso de la apelación al lector para hacerle reflexionar.

4) Al igual que Ovidio, el Tostado cierra su relato con la alusión a la diosa Palas, que tras haber acompañado a su hermano en sus aventuras se dirige al monte de las musas. Asegura nuestro autor que el poeta de Sulmona evitó narrar los hechos posteriores relativos a Perseo, de los que sí que dan cuenta otras fuentes, porque el poema ovidiano se centra en los relatos de transformaciones y en la historia de nuestro héroe ya no aparecen más fenómenos semejantes. No obstante, en el capítulo final se alude a la supuesta petrificación del propio Acrisio por Perseo –no intencionada, sino por no haberlo reconocido–, de la que da cuenta Quinto Circio «en el libro que hizo de los fechos de alexandre». El Tostado interpreta en esta ocasión que la alusión a la transformación de Acrisio en piedra debe entenderse, simplemente, como que el héroe mató de forma fortuita a su abuelo.

5) Además, aún nos cuenta nuestro autor algunos otros acontecimientos relativos a nuestro héroe, como la fundación de la ciudad de Persépolis y el catasterismo final de Perseo, Andrómeda, Cefeo y Casiopea, así como del caballo Pegaso.

No deja de resultar sorprendente el hecho de que todo este último apartado sea relatado de una forma tan sumaria (solo once capítulos) frente a la ingente proliferación de

detalles nimios amplificados casi hasta el infinito en toda la parte anterior. Posiblemente la razón haya que buscarla en la falta de información hallada por el autor acerca de estos últimos hechos; aunque esto no explicaría por qué el abulense evita casi por completo, al final de su narración sobre Perseo, hacer disquisiciones y lanzar su propia opinión e interpretación, como parece haber hecho en todos los acontecimientos narrados con anterioridad.

En definitiva, el prolijo relato del Tostado supone una nueva adaptación del mito de Perseo (tras la llevada a cabo en la *General Estoria* de Alfonso X) en la que, de nuevo, nos encontramos básicamente ante la función primaria de la mitología; aunque, eso sí, y al igual que en su regio predecesor castellano, el abulense pretende ofrecer una completa narración histórica de los hechos escudriñando, además, todos sus pormenores con el fin de ofrecer un relato lo más veraz y completo posible, sin desdeñar tampoco las interpretaciones de otros tipos, y especialmente las de tipo evemerista.

2. 2. 3. UN OVIDIO MORALIZADO

Por la misma época en que el Tostado componía su *Comento a Eusebio*, el Marqués de Santillana ordenaba una traducción al castellano del *Ovidius moralizatus*. Como ya indicábamos más arriba, esta obra, que gozó de gran predicamento entre los eruditos de la Europa medieval, constituye una versión alegorizada de las *Metamorfosis* ovidianas, y aparece incluida en el *Reductorium morale*, como el último de los quince libros de que consta este tratado –integrado por una serie de comentarios a las Escrituras– del benedictino francés Pierre Berçuire. Amigo de Petrarca y traductor de Tito Livio, este autor –cuyo *nomen latinum* era Petrus Berchorius Pictaviensis– floreció en la corte papal de Aviñón, y después en París, entre 1325 y 1362¹⁷⁶.

El trabajo que aquí nos ocupa lleva por título *Morales de Ovidio* y –a falta de una traducción directa del texto ovidiano anterior al siglo XVI– parece corresponderse con la alusión que hace el Marqués en una célebre carta dirigida a su hijo don Pedro González de Mendoza –el futuro Cardenal– en la que nuestro noble poeta se jacta de haber sido el primero en ordenar, entre otras versiones al castellano, una de las *Transformaciones*:

A ruego e instancia mia, primero que de otro ninguno se ha vulgarizado en este reino algunos poemas, asy como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las Transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Séneca, e muchas otras cosas.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Es posible que Madrigal consultase para su *Comento* la obra de Berçuire, pero sin duda, en tal caso, lo haría en su versión original latina, sin esperar –ni necesitar– la traducción castellana ordenada por López de Mendoza.

¹⁷⁷ Cit. por Joaquín Rubio Tovar: *loc. cit.*, p. 246. Acerca de la correspondencia entre esta traducción del *Ovidius Moralizatus* y la supuesta traducción encargada por Santillana no parece haber acuerdo entre la crítica. Por ejemplo, Vicente Cristóbal se refiere a esa presunta versión castellana de las *Metamorfosis* como obra perdida (CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1997b: 126).

Según apunta Derek C. Carr,¹⁷⁸ en realidad nos hallamos ante la traducción de la segunda recensión del *Ovidius moralizatus*. El trabajo nunca llegó a darse a la imprenta hasta que fue editado por este estudioso canadiense en 1976¹⁷⁹.

En la actualidad, el original de esta traducción se conserva en Madrid, en la Biblioteca Nacional (Ms 10144)¹⁸⁰. Se trata de un volumen de grandes dimensiones (29 por 22 cm), fabricado en pergamino de alta calidad y excelente estado de conservación. El autor del manuscrito –compuesto en tinta negra, con títulos y apostillas en rojo– emplea una cuidada caligrafía de tipo gótico –a veces de difícil lectura– y bellas letras capitulares, además de diversas cenefas y rúbricas ornamentales. Al pie de la portadilla, al final de una serie de citas de Aristóteles, Ovidio y Catón, encontramos la frase en latín: «Alfonsus zamorensis me escripsit in decretis bachalarius». Según Carr, hay que identificar a este personaje con Alfonso Gómez de Zamora («bachiller en decretos», i. e., canonista), cuya labor como traductor se extiende aproximadamente entre los años 1430 y 1440, y que en 1439 tradujo igualmente por encargo de Santillana la versión aragonesa de las *Ystorias de Roma* de Orosio.

La obra parte del tópico de que todas las fábulas contienen alguna verdad:

Constante cosa es al que por los libros delos poetas passa que a penas o nunca es de dar fabla que no contenga alguna verdat natural o ystorica.

Concreta el autor que las fábulas remiten de forma encubierta a las verdades de las Escrituras. Y continúa anunciando el plan de la obra: un primer capítulo introductorio sobre «las figuras de los dioses», seguido de otros quince, que siguen más o menos de cerca el contenido y la estructura de las *Metamorfosis*, salvo en algunas fábulas que Berçuire ha decidido desestimar.

En el prólogo encontramos igualmente una justificación del autor:

Enpero no se mueva alguno a dezir que las fablas delos poetas otra vez fueron moralizadas: acontemplacion dela muy esclarecida doña Juana que fue reyna de francia. estonces en [ilegible] dezires fueron trasladas [sic]. Cala verdat es ca aquella obra yo no viera fasta que aqeste tractado yo del todo ouiesse fecho, mas después que de aviñon torne a paris acaeció que mc filipo de uiriaco uaron en uerdad excellent ingenio de la moral phylosophia e delas antiguas estorias adelantado y en todas las matemáticas ciencias bien entendido, el qual el frances volumen me traxo en el qual sin duda muchas buenas exposiciones asi

¹⁷⁸ Derek C. Carr: «Los *Morales de Ovidio* [BN, ms. 10144]: unas observaciones preliminares», en *Dejar hablar a los clásicos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Edición de Pedro M. Piñero Ramírez. Universidad de Sevilla, 2005; pp. 193-202.

¹⁷⁹ *Los Morales de Ovidio*. Edición crítica. Clásicos Castellanos nº 208. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Por nuestra parte, nos ha resultado imposible consultar esta edición.

¹⁸⁰ En ese sentido, no deja de resultar chocante que Antonio Antelo Iglesias considere este trabajo como una de las obras perdidas de la biblioteca de Santillana (a pesar de que el manuscrito se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional y cuenta también con la edición llevada a cabo por Carr). Como posibles causas de tal pérdida apunta Antelo Iglesias el incendio que sufrió el palacio familiar de los Mendoza en 1702; aunque también menciona la orden de vender un centenar de libros que hace el Marqués, en su testamento, para saldar sus deudas, venta que sin duda conllevó un lamentable empobrecimiento de la biblioteca de Guadalajara (ANTELO IGLESIAS, Antonio (1991). «Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial referencia a las de Castilla en el siglo xv», en *Espacio, tiempo y forma*, S III, Hª Medieval, t. 4., pp. 285-350).

allegoricas como morales falle. E por tanto ellas reuisitadas todas en caso que antes nolas puse en su lugar cure delas asignar. Lo que asaz puede entender el prudente lector. Ca comun mente quantas uezes del dicho libro alguna cosa tomo delo espremir o alegar no pospongo. Pues que asi es del primero libro de ouidio consintiéndolo dios començare mas ante de todas las cosas de las formas e figuras delos dioses algunas cosas sobreañadire. Mas por quanto las ymagines dellos ordenadamente escriptas o pintadas en alguno lugar no puede fallar. Me fue necesario tomar conseio conel honorable varon maestre [ilegible] de petto poeta e orador excelente e en toda moral filosofia e aun en toda estoria e poetica disciplina.

Parece estar fuera de toda duda que el libro al que alude Berçuire se correspondería con el anónimo *Ovide moralisé* al que hacíamos referencia más arriba¹⁸¹. Se trata de una obra compuesta por setenta y un mil octosílabos pareados¹⁸², cuya autoría se ha atribuido al poeta y músico Phillippe de Vitry (1291-1361)¹⁸³, que fue obispo de Meaux; o a otro autor como Chrétien Lengouais de Sainte-Maure (1275-1328). Este texto, junto con el que venimos comentando, constituyen los dos manuales de cabecera para la interpretación moralizante de las *Metamorfosis* ovidianas en la tradición cristiana europea desde la Edad Media.

Berçuire se apoya de forma constante en referencias a diversas autoridades antiguas y medievales; pues, además de seguir la obra ovidiana, compara las informaciones que sobre las fábulas ofrece el poeta de Sulmona con las procedentes de otras fuentes clásicas como Tulio (Cicerón) o Lucano, así como de comentaristas y mitógrafos como Servio, San Agustín, Rábano y Fulgencio. Además, basándose en el principio ya enunciado en la introducción, Berçuire salpica sus comentarios de citas y alusiones a libros y personajes bíblicos: tanto del Antiguo Testamento (*Reyes, Zacarías, Isaías, Job, Oseas, Joel, Ezequiel, Éxodo, Salmos, Proverbios, Eclesiástico, «Cantos»*) como del Nuevo (evangelistas como San Mateo o San Juan; las diversas cartas del «Apóstolo» –i. e., San Pablo– y el *Apocalipsis*).

En cuanto a la historia de Perseo, el autor demuestra la relevancia que se le concede en los ambientes eruditos de la época cuando, en la introducción, la toma, precisamente, como ejemplo que ilustra cómo las verdades subyacen ocultas en las fábulas mitológicas:

E quela uerdad ystorica algunas uezes enlas fablas se asconda parese en la fabla de perseus athlandis. Ca perseus se dize auer muerto consu cabeça athlandis el mui grand gigante enel monte que dicen athlas se enfinge quello [ilegible]¹⁸⁴ conuertido. El qual perseus conuiene a saber. Cauallero extremo mato e uencio a gorgona fija de horco que regnaua enlas ynsolas meridionales que se dicen gorgonas. E la su cabeça conuiene saber sus riquezas e su regno e posesiones lleuo con el qual ayunto real asi que atlante rei de África sobre [pasaje

¹⁸¹ Vid. el apartado 2 de la primera parte del presente trabajo.

¹⁸² La probabl interpretación de la palabra de difícil lectura como el adjetivo *rimados* no hace sino abundar en esta posibilidad.

¹⁸³ Se trataría del «mc filipo de uitriaco» nombrado en el texto; aunque, por lo que dice Berçuire, no parece plausible la atribución de la obra a este autor, quien se habría limitado a facilitarle un ejemplar del libro.

¹⁸⁴ Nuestra lectura más probable parece corresponderse con **uigesen*, aunque no tiene mucho sentido. Tal vez la interpretación correcta sea *viesen*, o quizá *hubiesen*.

ilegible]¹⁸⁵ foyr en el monte. E por que después no recobro el junglar¹⁸⁶ pontico lo dixo ser mudado en monte.

Por lo que se refiere a las alegorías, encontramos los mismos tópicos que aparecían en el Tostado u otros semejantes:

1) Así, se establece un paralelismo entre la concepción virginal de Perseo en el seno de Dánae y la encarnación de Cristo en la Virgen María. En esta misma línea, la figura de Acrisio –quien rechaza a a su propio nieto– representaría al pueblo judío, que se avergonzó de Jesús de Nazaret y no lo reconoció como al Mesías. Por su parte, las tierras italianas que acogieron a Dánae y Perseo simbolizan al pueblo gentil, que recibió a Cristo. Por otro lado, y siguiendo con la interpretación de Perseo como figura de Cristo, la Virgen estaría también representada por el escudo de Palas.

2) Otras veces es Perseo el que simboliza al pueblo judío, y la sangre que derramó (la de Medusa, en la fábula) engendró a los fieles cristianos (aquí representados, de manera un tanto chocante, por las serpientes), mientras que el caballo alado Pegaso sería la fe.

3) Como en Alfonso X y en el Tostado, Pegaso simboliza la fama, pero aquí también la soberbia.

4) En otro sentido, Júpiter se identifica con el mundo, que corrompe al alma pecadora (representada por Dánae) a través del oro, emblema de la corrupción moral. En esta misma interpretación, Acrisio es un trasunto del Diablo y los pescadores que rescatan a Dánae son los predicadores que anuncian la Palabra –posiblemente por una asociación con los primeros discípulos de Jesús–.

5) También con el Diablo se identifica a Medusa, que transforma en piedras a los pecadores.

6) Por otro lado, el rey que convierte a Dánae en su esposa se interpreta como un símbolo de Cristo, que asimismo desposa al alma humana.

7) Las gorgonas –a las que el autor confunde con las greas– simbolizan a las «malas mujeres», y el ojo que comparten entre las tres se refiere a la maldad que se comunican unas a otras. Su visión petrifica a muchos humanos, i. e., son muchos los que caen ante la maldad. Por otro lado, al igual que el fruto de las gorgonas son las serpientes, el de las malas mujeres es el mal, mientras que Neptuno, el padre de las tres hermanas, representa a las malas religiones.

8) Medusa se refiere en otras ocasiones a la naturaleza humana, y las serpientes que pueblan su cabeza serían un símbolo de los malos ejemplos.

¹⁸⁵ El pasaje resulta oscuro. Parece tratarse de tres palabras, dos en final de línea y una en el inicio de la siguiente. Nuestra lectura es **e cos/ tremolo*, pero no parece muy convincente.

¹⁸⁶ Nos parece la lectura más aceptable, aunque la caligrafía es confusa. Por otro lado, esta alusión a Ovidio como si se tratase del «inventor» de todos los extremos de la fábula se explica únicamente por el hecho de que se trata de una moralización de las *Metamorfosis*; pues, como venimos diciendo, Berçuire consulta y alude a otras fuentes clásicas.

9) Perseo es el hombre justo que lucha contra la maldad; aunque en ocasiones simboliza al Diablo; y otras veces, al padre de las gorgonas, las cuales representarían los tres tipos de maldad: en el pensar, en el hablar y en el obrar.

10) La figura de Atlas es asimismo polivalente: unas veces se identifica con el Diablo, al que se opone Perseo-Jesucristo. En otro sentido, Atlas es el Hijo de Dios, mientras que Perseo simboliza a Dios Padre. O, también, se da una correspondencia entre la identificación del gigantesco rey con los avaros, frente a los nobles, simbolizados por Perseo. Y el autor nos ofrece una última interpretación, pretendidamente literal, según la cual habría existido históricamente un astrólogo llamado Atlas, mientras que el Perseo de la fábula representaría a los demonios que aprendieron su ciencia, simbolizada esta última por las manzanas de oro.

En cuanto a las variaciones sobre la versión ovidiana del mito, llaman la atención los siguientes aspectos:

1) Como ya se ha dicho, el autor confunde a las gorgonas con las fórcides o greas, y hace que el ojo que comparten entre las tres sea el instrumento mediante el cual petrifican todo aquello que ven. La confluencia de ambos tríos lleva asimismo al autor a narrar cómo Perseo espera a que las hermanas se duerman para matarlas a todas y llevarse la cabeza de Medusa. Todo ello contrasta con la fuente ovidiana –de la que, en teoría, esta obra es una traducción, por muy moralizada que esté–, puesto que el poeta de Sulmona distingue claramente entre grayas y gorgonas. Pero, al mismo tiempo, desvela el empleo de alguna otra fuente, puesto que la alusión al sueño de las tres hermanas no procede de Ovidio (aunque las fuentes clásicas afirman que las dos hermanas de Medusa se alternaban para velar el sueño de esta; y que, por lo demás, eran inmortales, lo que no casaría con el hecho de que Perseo diera muerte a las tres gorgonas).

2) Asimismo afirma el autor de los *Morales* que Perseo robó (y comió) las manzanas de oro de Atlante; si bien más tarde se desdice y atribuye este robo a Hércules, de manera más acorde con la narración ovidiana.

3) En cuanto a Pegaso, se lo describe como un «cauallo enpeñolado con alas en los pies» (y no en el lomo) y, a diferencia de lo que cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*¹⁸⁷, se dice que el héroe volaba sobre esta criatura cuando llegó al reino de Atlas.

En definitiva, y a pesar del título, los *Morales de Ovidio*, a su vez versión de la obra de Berçuire, no se limitan al relato ovidiano, sino que incorporan elementos procedentes de otras fuentes clásicas; pero, al mismo tiempo, la insistencia en citar a Ovidio como la fuente principal nos da una idea de hasta qué punto el nombre del sulmonense aparece unido en la época, de manera inseparable, al de los relatos mitológicos de la Antigüedad grecolatina, y también al de Perseo.

A pesar del empeño del Marqués de Santillana por proveerse de una versión moralizada de las *Transformaciones* para seguir enriqueciendo su Biblioteca, todo parece indicar que la repercusión de esta traducción castellana fue más bien escasa, e incluso parece lo más probable que se limitara al uso personal de López de Mendoza. De ahí la siguiente

¹⁸⁷ Aunque ya hemos visto que en los también ovidianos *Amores* se alude al vuelo de Perseo a lomos del caballo alado.

afirmación de José Luis Girón Alconchel, que atribuye a Alfonso X y al Tostado todo el mérito en la supervivencia de los mitos clásicos en la Edad Media y su repercusión en las letras españolas:

La mitología clásica pervivió y fue conocida en España gracias a dos eslabones esenciales: el primero, representado por la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, sirvió de vínculo entre la Antigüedad y la Edad Media castellana, incluyendo toda la primera mitad del siglo xv; el segundo, que con total merecimiento le corresponde a Alfonso de Madrigal, el Tostado, y a sus obras *Comento a Eusebio*, *Sobre los dioses de los gentiles* y el *Nouus comentarius in Eusebium cronicon temporum breuiarium*, logró introducir a España en el camino del Renacimiento, camino que otros autores como Juan Pérez de Moya o fray Baltasar transitaron con mayor maestría y facilidad gracias a los esfuerzos de El Tostado.¹⁸⁸

Pese a ello, debemos reconocer en la labor de permitir la supervivencia de la mitología grecolatina –y, por tanto, del mito de Perseo– los afanes del Marqués de Santillana, que, recordemos, además de la traducción de la obra de Berçuire fue quien encargó al Tostado la primera versión de la *Crónica* de Eusebio de Cesarea.

Por lo demás, resulta indudable el valor de esta versión de Ovidio como testimonio del afán de la época por cristianizar las fábulas mitológicas de la Antigüedad grecolatina con el fin de darles una interpretación moral.

¹⁸⁸ GIRÓN ALCONCHEL (2003: II, 1145).

3. DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Tras la labor del Rey Sabio y del Marqués de Santillana, podríamos pensar que las letras españolas contaron con una sólida base para la creación de obras propiamente literarias que recreasen los diversos mitos. Sin embargo, lo cierto es que la fuente principal del conocimiento de los mitos paganos continuó encontrándose en las *Metamorfosis* ovidianas; obra que, por circular en su lengua original latina, no estaba al alcance del gran público.

Será a partir de mediados del siglo XVI cuando el humanismo dará pie a la traducción del poema ovidiano, como también de otras obras clásicas. Es así como el *Libro Mayor* de Ovidio empezará a contar con las primeras versiones castellanas, de las cuales la más popular será durante ambos Siglos de Oro la primera de todas, llevada a cabo por el cántabro Jorge de Bustamante. Esta traducción está detrás de los textos que componen el Romancero Clásico y, como veremos, entre ellos encontramos las muestras literarias más antiguas en nuestra lengua sobre la historia de Perseo.

Al mismo tiempo, durante esta se imprimirá el que se considera como el primer tratado mitográfico español (aunque, en realidad, las obras del Tostado son anteriores en casi un siglo y medio). Nos referimos a la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, que alcanzaría notable predicamento y que también se ocupa a lo largo de sus páginas del mito de Perseo.

Con estas y otras obras se sientan las bases para la aparición, ya en el siglo siguiente, de las joyas literarias que nuestros grandes poetas barrocos compondrían sobre el mito que nos ocupa.

3. 1. PERSEO EN LAS TRADUCCIONES CASTELLANAS DEL XVI

3 1. 1. VERSIONES DE LAS *METAMORFOSIS*

3. 1. 1. 1. INTRODUCCIÓN

La primera traducción de las *Metamorfosis* que se imprimió en España está compuesta en lengua catalana y se remonta a 1494 -se trata, pues, de un incunable-. Nos referimos a la versión del poema ovidiano elaborada en prosa por el barcelonés Francesch Alegre (*Lo llibre de les transformacions del poeta Ovidi*, Barcelona, 1494)¹⁸⁹. El autor alude en el prólogo de su obra a una traducción catalana anterior debida a Francisco de Pinós, de la que no se tiene más noticia que esta mención de Alegre. Al parecer, esta versión de Pinós, hoy perdida, habría circulado manuscrita y estaría basada, a su vez, en una traducción italiana (y no en el original latino)¹⁹⁰

Por el contrario, el trabajo de Francesch Alegre presenta una gran fidelidad al texto original, y asimismo una clara voluntad de estilo¹⁹¹. En efecto, el autor traduce con absoluto rigor tanto el contenido como los elementos retóricos empleados por Ovidio, y

¹⁸⁹ Según Pere Bescós, la composición de este trabajo de Alegre sería anterior a 1482 (BESCOS PRAT: 2007, 4).

¹⁹⁰ Vid. LIDA DE MALKIEL (1975: 372).

¹⁹¹ Manejamos para nuestro análisis el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional, bajo la signatura I/1774.

se preocupa de componer un texto catalán de escrupulosa belleza y elegancia. Así lo comprobamos en la parte dedicada a la fábula de Perseo, donde el traductor apenas se permite ciertas licencias; como, por ejemplo, la de introducir por boca del héroe una concisa narración sobre sus orígenes, aprovechando el momento en el que los invitados a su boda con Andrómeda le instan a contar la manera en que había llegado a sus manos la cabeza de Medusa (final del Libro IV).

Junto a la traducción propiamente dicha del poema ovidiano, el volumen de Alegre incluye una parte dedicada a la alegorización de los diversos aspectos de las fábulas. Este apartado resulta de lo más original, ya que las alegorías se encuentran recopiladas bajo el título de *Cartas* y consisten en una especie de diálogo erudito en el que los diversos autores antiguos aportan sus propias interpretaciones de los sucesivos mitos. Por lo general, predomina el sentido racional e historicista.

Tras esta temprana traducción impresa de las *Metamorfosis*, habría que esperar hasta mediados del siglo XVI para encontrar la primera de las cuatro versiones castellanas del poema ovidiano que se elaboraron a lo largo de esa centuria. Con mayor o menor fortuna, fidelidad y valor literario (la primera en prosa y las otras en arte mayor), estas traducciones se convertirían en otros tantos puntos de referencia para todos aquellos autores literarios en castellano que se decidieran a abordar en sus obras las fábulas de la Antigüedad pagana.

Compuesta en prosa (al igual que sus predecesoras catalanas), la primera versión castellana se debe al humanista cántabro Jorge de Bustamante y gozaría de una enorme popularidad en España, como lo muestran las sucesivas reimpresiones que conoció a lo largo de ambos Siglos de Oro. Aunque se desconoce la fecha exacta de la *editio princeps*, esta primera traducción a nuestra lengua es anterior a las italianas de Ludovico Dolce (1554/73) y de Giovanni Andrea dell'Anguillara (1563/71), ambas en verso. Es, por tanto, la de Bustamante la única de las versiones castellanas que no pudo estar influida por estas dos traducciones italianas, que alcanzarían asimismo extraordinaria difusión en España. Por el contrario, las otras versiones castellanas que encontramos en el siglo XVI acusan todas ellas dicho influjo en mayor o menor medida, empezando por la versificación.

Para Cossío, las versiones castellanas de las *Metamorfosis* son «paráfrasis, más que traducciones estrictas, pero, a su vez, ellas son fuente muchas veces de interpretaciones, imágenes y metáforas ajenas al texto latino que los autores de fábulas ovidianas han de utilizar»¹⁹².

En efecto, según este mismo estudioso, las traducciones castellanas en verso siguen el ejemplo de las italianas de Dolce y Anguillara,

la primera más ceñida al original, pero ambas harto libres, hasta merecer el calificativo de paráfrasis mejor que el de traducciones. El valor literario de una y otra son considerables, y ellas influyeron en nuestros poetas que habían de hacer paráfrasis aún más libres y amplificadas en sus fábulas, y en los que se propusieron la traducción del libro de Ovidio. Especialmente la traducción de Anguillara fue manejada por nuestros poetas, tanto como el texto original ovidiano y más que las traducciones españolas. Está en octavas reales, y las

¹⁹² COSSÍO (1998: I, 54).

fábulas amplificadas gallardamente, y ello en el verso italiano más armonioso y justo, hasta el punto de ser clásico en su idioma.¹⁹³

Las siguientes versiones castellanas de las *Metamorfosis* que aparecieron en el xvi (todas ellas en verso) fueron tres: la del salmantino Antonio Pérez Sigler (1580); la del impresor, poeta y profesor valenciano Felipe Mey (Tarragona, 1586), que solo abarca los siete primeros libros del poema ovidiano; y, por último, la del prestigioso médico vallisoletano Pedro Sánchez de Viana (1589).

3. 1. 1. 2. JORGE DE BUSTAMANTE

El más antiguo de los textos en castellano que se presentan como una traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio se debe al cántabro Jorge de Bustamante¹⁹⁴. Natural de Silió (localidad perteneciente hoy en día al municipio de Molledo), pocos datos más conocemos acerca de su biografía. Martínez Añibarro aventura que habría estado vinculado a la Universidad Complutense, primero como estudiante y luego como profesor de Humanidades; pero José María de Cossío¹⁹⁵ concede a esta hipótesis escasa fiabilidad.

Bustamante nos ha legado dos únicos testimonios de su labor como humanista, y en ambos casos se trata de traducciones. En efecto, además de componer esta primera versión castellana de las *Metamorfosis*, trasladó igualmente al romance la *Historia* de Justino (obra que a su vez constituye una abreviación de la *Historia general* de Tropo Pompeyo). Este trabajo se imprimió en Alcalá en 1540, y debió de gozar de gran popularidad, a juzgar por las diversas reediciones que conocería: 1542, 1586, 1599 y 1609, hasta que en 1612 fue incluida en el *Índice expurgatorio* de la Inquisición. No obstante, aún más popular sería su traducción en prosa del poema ovidiano, que conocería más de una docena de reimpressiones a lo largo de ambos siglos áureos; un dato que nos permite hacernos una idea del influjo que esta traducción pudo ejercer en los autores literarios posteriores.

El trabajo apareció por primera vez bajo el siguiente título: *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y filosofo Ouidio, noble cauallero Patricio romano: traduzido del latín en romance*. En esta primera edición no consta ni el lugar ni la fecha; pero sin duda es anterior a 1546, pues ese es el año de una nueva impresión (aunque tampoco hay constancia en ella del lugar de edición)¹⁹⁶. En esta última se añade en el título la aclaración: *ahora nuevamente corregido y añadido en esta segunda impresión*.¹⁹⁷

¹⁹³ COSSÍO (1998: I, 63).

¹⁹⁴ Según MARTÍNEZ CABEZÓN (2014: 310), la traducción de Bustamante es deudora del *Ovidio metamorphoseos vulgare*, de Giovanni Bonsignore (1370). Así lo demuestra CARRASCO REIJA, L. «La traducción de Las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», en MAESTRE MAESTRE/CHARLO BREA/ PASCUAL BAREA. (1997), 987-994 (cit. por MARTÍNEZ CABEZÓN, *loc cit*). El trabajo de Bonsignore (que en realidad sería la versión italiana de una paráfrasis latina del siglo xiv) apareció en Venecia, ya en 1497, en un volumen ilustrado con grabados, que sería objeto de numerosas reimpressiones (www.metmuseum.org).

¹⁹⁵ COSSÍO (1998: I, 55).

¹⁹⁶ Según J. M. Turner (*The Myth of Icarus*, p. 29), la primera edición de la traducción de Bustamante estaría datada hacia 1543 (Vid. ALCINA, Juan Francisco, «Introducción» a su ed. de Ovidio, *Las Metamorfosis*, traducción de Pedro Sánchez de Viana. Barcelona, Planeta, 1990, p. xxiv).

¹⁹⁷ Acerca de la primera y de las sucesivas ediciones de esta traducción, los datos resultan confusos, aunque todo apunta a que las reimpressiones fueron numerosas. Solo por lo que se refiere al siglo xvi, las

Por otro lado, el nombre del traductor no aparece abiertamente, sino en unos versos acrósticos que encontramos como colofón al *Prologo y argumento sobre la obra*. Se trata de un total de treinta y dos dodecasílabos distribuidos en ocho cuartetos sin encadenar, de rima consonante ABBA. A su vez, las estrofas se dividen a partes iguales en dos apartados sucesivos: las cuatro primeras bajo el título: *Narracion breve de todo lo que en este Libro se contiene*; y las otras cuatro bajo el de *Exhortación al Lector, prosiguiendo en la materia de que trata la obra*. Las iniciales de ambos grupos de dodecasílabos, en orden inverso desde el último del segundo apartado hasta el verso inicial del primero, componen la siguiente indicación: «I(H)ORIE DE BVSTAMANTE NATVRAL DE SYLIOS»¹⁹⁸.

Ya en 1595, se imprime una nueva edición -que por primera vez incluye ilustraciones- bajo el título: *Las Transformaciones de Ovidio en Lengua española repartidas en quinze libros con las Allegorias al fin dellas y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Tal y como promete dicho título, al final de la traducción encontramos una suerte de apéndice en el que se ofrecen una serie de comentarios (en general breves) que pretenden aclarar el significado alegórico de diversos aspectos de las fábulas narradas. Estos comentarios van precedidos de una breve nota dirigida «Al Lector»:

Para que de algunas fabulas auia materia de sacar algun sentido allegorico, quise con las burlas mezclar algunas veras, y así de cada libro sobre las fabulas que me parecieron mas aparejadas van puestas (lo mas propriamente que se pudo), sus allegorias.

A pesar de semejante indicación, lo cierto es que es que este apéndice no es otra cosa que una recopilación de los comentarios alegóricos que se incluían al final de cada uno de los Libros que componen la obra ovidiana en la traducción de Antonio Pérez Sigler, publicada por primera vez en 1580¹⁹⁹. Así pues, el apéndice no se debe a la pluma de Bustamante (quien, según se cree, murió en el último cuarto del siglo XVI); y todo parece indicar que tanto su inclusión en esta versión de las *Metamorfosis* como la nota «al Lector» que encabeza el apéndice pudieran probablemente achacarse al editor.

Sea como fuere, la traducción de Bustamante gozó de gran popularidad y continuaría

siguientes ediciones fueron, según SCHEVILL: Sevilla 1550; Anvers 1551 (con un título ligeramente modificado: *Las Metamorphoses o Transformaciones, del muy excelente poeta Ouidio, repartidas en quinze libros y traducidas en Castellano. En Anvers, en casa de Juan Steelsio*); Burgos 1557; Amberes 1565; Evora 1574; Sevilla 1574, Huesca 1577. Vid. R. SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim-Nueva York, 1971; cit. por F. DÍEZ PLATAS/J. M. MONTERROSO MONTERO (1998: 458-459). Por su parte, Ruiz de Elvira menciona otra edición toledana de 1578 (A. RUIZ DE ELVIRA, ed.: *Ovidio: Metamorfosis, I*. Madrid, CSIC, 2002. «Introducción», p. XXXI; mientras que COSSÍO (1998: I, 58) da cuenta de las siguientes fechas de sucesivas impresiones: «1545, 1546, 1550, 1551, 1557, 1565, 1574 (Évora), 1574 (Sevilla), 1577, 1595». De este modo, Cossío sitúa en 1545 la segunda edición (contra lo que vemos que indica el título de la de 1546), por lo que la primera sería lógicamente anterior a dicho año. También SCHEVILL ofrece el dato de esta posible edición de 1545, que, de ser auténtica, sería la más antigua fechada; pero aventura este estudioso que tal vez se trate de un error en la fecha (cf. F. DÍEZ PLATAS/J. M. MONTERROSO MONTERO (1998: 438, n. 32). A falta de confirmación al respecto, podemos elucubrar que, si la fecha de 1545 es auténtica, la edición de 1546 habría mantenido la indicación del título para hacer constar que el texto está corregido respecto al de la *editio princeps*.

¹⁹⁸ El recurso a los versos acrósticos aparecerá también en la traducción de Bustamante de la *Historia de Justino*, donde el cántabro ofrece de nuevo una composición introductoria cuyas iniciales forman prácticamente la misma frase, que, asimismo, se lee de abajo a arriba.

¹⁹⁹ Cf. McGAHA, Michael, en su «Introducción» a LOPE DE VEGA: *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*. Kassel edition Reichemberger, 1985, p. 26.

reeditándose a lo largo del siglo xvii e incluso en el xviii.²⁰⁰ En este sentido, Cossío apunta en los siguientes términos su apreciación sobre la difusión de esta primera versión castellana de las *Metamorfosis*:

Las generaciones de los siglos xvi y xvii puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante. Él puso entre nosotros en movimiento el repertorio mítico más considerable de la antigüedad, y si bien los humanistas, los maestros que habrían de imprimir carácter al movimiento en España, no necesitaban las facilidades del cambio a nuestro común castellano para gozarle y utilizarle, en el vulgo iletrado hace posible el entendimiento y disfrute de tantas alusiones mitológicas, de tantos asuntos míticos, del carácter de tantas invocaciones paganas que llenaban la literatura y hasta actividades distantes de ella en los siglos xvi y xvii. Desde Flandes, primero (la edición primera es de Amberes), y desde todos los centros intelectuales de la península después, se lanzan ediciones de la *Biblia de los poetas*, y lo rarísimo de los ejemplares que han llegado a nuestro tiempo, hasta de las ediciones más tardías, nos dan idea de lo leído, traído y solicitado que fue este libro en aquel tiempo.²⁰¹

El mismo estudioso destaca el carácter de esta traducción como obra a medio camino entre la concepción medieval y la renacentista; aunque, de acuerdo con su análisis, predominaría el primero de ambos elementos. En efecto, Cossío advierte, en el aspecto formal, el tono arcaizante de los acrósticos (compuestos en dodecasílabos de arte mayor castellano). Y, en cuanto al contenido, se refiere a la actualización que hace Bustamante de ciertos aspectos del universo mítico al mundo de su propia época. Cossío aduce además el tono moralizante, supuestamente general en la obra, ya que el propio traductor advierte en el *Prólogo y argumento sobre la obra* acerca de la «escondida moralidad» de las fábulas mitológicas. Frente a este planteamiento medievalizante, Cossío encuentra en la traducción del santanderino una cierta virtud narrativa que acerca el trabajo al género novelesco que florecería en nuestra literatura renacentista.

Por nuestra parte, pensamos que el mayor mérito de la obra radica en haber conseguido acercar las fábulas mitológicas al público español en general, y no tanto en su rigor o en sus virtudes estilísticas -en este sentido, ya apuntaba Ruiz de Elvira que la traducción de Bustamante es «de poco valor»-.²⁰² Y, por otro lado, si bien podemos admitir que el traductor adopta un punto de vista eminentemente cristiano -como corresponde a la sociedad de su tiempo-, la obra se halla a años luz de constituir una moralización de las fábulas ovidianas. Más bien se centra en la narración de los hechos mitológicos, con múltiples variaciones respecto al poema original latino (en general, adiciones procedentes de otras fuentes)²⁰³ y buscando, sobre todo, ofrecer un relato que resulte ameno para el lector.

²⁰⁰ Así, Schevill (cit. por F. DÍEZ PLATAS/J. M. MONTEROSO MONTERO, *loc. cit.*, p. 459, n. 38) menciona tres nuevas impresiones: 1622, 1645 y 1664. Por su parte, Cossío ofrece las fechas de «1662, 1645, 1664» (COSSÍO, *op. cit.*, p. 58), pero pensamos que este autor se confunde en la primera de estas fechas, que en realidad se referiría a 1622. A su vez, A. Ruiz de Elvira localiza en Madrid las ediciones de 1622 y 1664 y alude a otra más, fechada en Pamplona en 1718 (A. RUIZ DE ELVIRA, *loc. cit.*, p. xxx).

²⁰¹ COSSÍO (1998: I, 58).

²⁰² Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (1975: xxx.).

²⁰³ En este sentido, apunta McGAHA: «Esta "traducción" es en realidad una adaptación muy libre que aclara muchas de las alusiones de Ovidio e incluye muchas de las acreciones a los mitos que se habían ido acumulando por los siglos» (McGAHA, M., *loc. cit.*, p. 13).

Así pues, nos encontramos ante una muy libre versión en prosa, en la que Bustamante (al menos en la parte por nosotros estudiada, i. e., la que concierne a los hechos relativos a la historia de Perseo) muestra escaso interés tanto por la literalidad del poema ovidiano como por su literariedad.

En efecto, y en lo que se refiere al primer aspecto, el humanista santanderino nos narra los sucesivos episodios de la fábula por orden cronológico, obviando el comienzo *in medias res* del texto original latino. De este modo inicia su narración dándonos cuenta del encierro de Dánae y la concepción de Perseo por Júpiter en forma de lluvia de oro; prosigue con el abandono en el arca de Dánae y su hijo recién nacido y el posterior rescate de ambos; continúa con el envío de Polidectes al joven Perseo para que dé muerte a Medusa; y narra esta primera hazaña del héroe antes de situarlo en su vuelo posterior, momento en que se inicia el relato ovidiano.

Parece obvio, por tanto, que nuestro traductor empleó otras fuentes complementarias, además del texto original de las *Metamorfosis*; lo que tampoco resulta extraño, habida cuenta de que en la época circulaban diversos comentarios del poema ovidiano. De hecho, al hilo de su discurso no son pocas las alusiones a «los Sabios» como fuente genérica de los detalles aportados, sin entrar en la identificación de las obras consultadas. De la misma manera, Bustamante introduce diversos datos ajenos al texto original bajo la observación «dizen que», previa a la revelación de los detalles correspondientes.

Un aspecto curioso es la apelación al receptor del texto que encontramos en el inicio del relato de la fábula de Perseo en la traducción:

Este Acrisio era del linage de Cadmo, y padre de Danae, la queal pario a Perseo, y fue de la manera que agora oireis.

A la luz de tal apelación no parece sino que la versión de Bustamante esté pensada para ser objeto de su lectura oralizada ante un auditorio. De todos modos, esta técnica no es ajena al propio Ovidio, aunque no se emplea en este pasaje que en el cántabro sirve para introducir los antecedentes del mito (ausentes en el poema latino). En efecto, en el texto original encontramos diversos pasajes que también parecen señalarnos a un lector u oyente implícito, como por ejemplo el siguiente (Libro V, vv. 5-7)²⁰⁴:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
[...] inque repentinos conuiuia uersa tumultus/ adsimilare freto possis , quod saeua quietum/ uentorum rabies motis exasperat undis.	[...] Y el festín se convierte de repente en una refriega, lo que podría compararse con el mar en calma que la rabiosa acometida de los vientos enfurece agitando las olas.

Pese a la traducción moderna que manejamos, podemos comprobar que en el texto original emplea Ovidio una segunda persona del singular.

Por lo que se refiere al contenido, tal y como venimos diciendo, nuestro texto recoge los hechos de la historia de Perseo que Ovidio da por sobreentendidos, basándose en otras fuentes diversas. De este modo, nos pone en antecedentes de todos los sucesos relativos al héroe acaecidos con anterioridad a la decapitación de Medusa para, a continuación,

²⁰⁴ Tanto el texto ovidiano como la traducción de este y los sucesivos pasajes citados están tomados de A. RUIZ DE ELVIRA (1975: 160).

relatarnos los siguientes: el episodio de Atlante, la liberación de Andrómeda, el combate con Fineo y sus partidarios durante el banquete de bodas; y, tras la victoria de Perseo, el regreso a su patria, Argos, para restituir a Acrisio el reino que le había usurpado Preto, y después a Acaya para vengarse de Polidetes.

Entre las peculiaridades que el cántabro incorpora a su narración podemos destacar las siguientes:

1) El motivo del encierro de Dánae por Acrisio se identifica sin más con el deseo de salvaguardar la virginidad de su hija; un aspecto fácil de aceptar en la mentalidad de la época de Bustamante, y que también veíamos en Alfonso X. Así pues, el traductor omite cualquier alusión al oráculo que revelaba que un hijo de la muchacha acabaría dando muerte a Acrisio (un dato que, por lo demás, tampoco incluye Ovidio en su relato de la fábula).

2) La prisión es una torre (y no una cámara de bronce como, por ejemplo, en la *Biblioteca* de Apolodoro).

3) Sobre la seducción de Dánae por Júpiter, el montañés no acaba de pronunciarse acerca de la transformación del dios; se limita a informarnos de que este, muy enamorado de la doncella, bajó desde el cielo y, «tornado lluvia, ò granos de oro, se dexò caer en las faldas de Danae, y alli tornado en su figura durmio con ella, y la dexo preñada de Perseo, y hecho esto se torno al cielo».

4) La joven calla hasta que su padre se da cuenta del embarazo. Furioso, el rey de Argos decide dejar que nazca el niño para vengarse después. Pero al ver la hermosura de su nieto se compadece de él y lo abandona junto con Dánae en una nave a la deriva (en otras versiones el abandono se produce cuando Dánae todavía se halla embarazada, y la muchacha da a luz en el interior del arca).

5) La joven se aclama a Júpiter (en un episodio que remite al lamento conservado de Simónides) y el dios conduce la «nao» hasta Acaya (en lugar de a Sérifos).

6) Es el propio rey Polidetes (y no el pescador Dictis) quien rescata a los naufragos; y, a continuación, toma a Dánae por «amiga» y al niño por hijo. Este aspecto se aviene con los antecedentes de Alfonso X y el Tostado; mientras que contrasta con otras versiones posteriores en las que, pasado el tiempo, Polidetes aleja al joven Perseo con el objetivo de seducir a Dánae durante su ausencia.

7) No obstante, al crecer Perseo, Polidetes le toma mal sentimiento por temor a que pudiera usurparle el reino (lo que parece indicar que, en este caso, el monarca no ha tenido otro heredero), y con engaños lo envía a matar a Medusa con la maligna esperanza de que el muchacho muera en el intento.

8) En el episodio de las gorgonas, resulta destacable el hecho de que Bustamante lo narra por partida doble: en primer lugar, por orden cronológico, inmediatamente antes del vuelo de Perseo (quien porta la cabeza de Medusa goteando sangre emponzoñada) con el que Ovidio inicia su relato de la fábula; y más tarde en el lugar correspondiente del poema latino, cuando el héroe, durante el banquete de sus bodas con Andrómeda,

relata su hazaña a petición de los invitados (añadiendo los antecedentes de la transformación de los cabellos de Medusa en culebras).

9) Por otro lado, y a diferencia del texto ovidiano, la versión del cántabro confunde en ambas ocasiones a las grayas con las gorgonas, con la particularidad de que nos ofrece además los nombres de estas últimas: «Sthennio, y Euriale»; nombres que efectivamente corresponden a las dos gorgonas hermanas de Medusa, pero que el poeta sulmonense no ofrece en su obra.

10) En cuanto a los hijos de Medusa, nacidos tras la decapitación de esta, Bustamante solo se refiere al caballo Pegaso en ambas narraciones del episodio, y únicamente en la primera se indica su carácter alado (mientras que Ovidio, por su parte, no indica que este ser con alas fuese un caballo). Por lo demás, el traductor no explica quién le puso nombre a esta criatura, o cómo es que Perseo conocía este nombre: en lugar de ello se limita a indicar cómo el héroe, al narrar la decapitación de la gorgona ante los invitados al banquete de sus bodas con Andrómeda, «conto como de la sangre que cayò en tierra nacio un cauallo muy ligero que auia nombre Pegaso».

11) Un aspecto curioso es el cambio en el nombre de la madre de Andrómeda, que en las primeras ediciones se convierte en Calíope (nombre de la musa de la poesía lírica), en lugar de Casíope, variante de Casiopea bastante común. El error (que se corregiría posteriormente) tal vez se debiera al propio Bustamante, pero también podría tratarse de una confusión tipográfica entre la «s» alta y la letra «l».

En ocasiones, el traductor añade detalles que no aparecen en el pasaje ovidiano correspondiente (aunque sí en otros lugares), con el fin de realizar alguna aclaración que pudiera resultar necesaria. Por ejemplo, cuando explica las razones por las que Perseo, después de la liberación de Andrómeda y en el momento en el que se dispone a contraer matrimonio con ella, hace sacrificios a los dioses, «como era costumbre de los grandes señores que se casauan». o cuando, al nombrar por primera vez a Fineo (que acaba de irrumpir en el banquete de bodas) explica «que era tio de la nouia», si bien omite el dato de que también era su prometido.

Junto a estas y otras adiciones, la versión de Bustamante suprime diversos fragmentos del texto latino. Entre ellos, el más notable es el extenso pasaje ovidiano en el que se enumera y describe con gran pormenor a los diversos guerreros enfrentados en la batalla suscitada por Fineo en el banquete nupcial. En efecto, la traducción del montañés reduce esta parte a su mínima expresión, e incluso se permite justificar su decisión (mediante la técnica de introducirse en su propio relato) en los siguientes términos:

Si yo quisiese contar los nombres de todos los que allí murieron, tardaria mucho en contarlo, y basta lo dicho; pues del mal poco basta que se cuente.

Un aspecto interesante es el relacionado con las ilustraciones que se incorporan a la traducción de Bustamante en la edición de 1595, y que se deben a Virgil Solís, grabador de Nürenberg del que se conservan más de dos mil planchas. El volumen incluye un total de ciento setenta y cinco ilustraciones, que en realidad están tomadas de las xilografías que el prestigioso grabador Bernard Salomon había realizado entre 1557 y 1559 para ilustrar *La Métamorphose d'Ovide Figurée* de Lyons, obra cumbre de la ilustración. Como indica Pilar Díez del Corral, «Solís invierte los originales de Salomon

y los aumenta de tamaño consiguiendo así una mayor viveza, a pesar de perders en calidad²⁰⁵».

Por lo que se refiere a la fábula de Perseo, el texto de Bustamante se acompaña en esta edición de cuatro grabados: tres en el Libro IV y otro más en el Libro V. El primero de ellos representa al héroe en los dominios de Atlante (f 67r); el segundo es una imagen de la liberación de Andrómeda (f 68r) y, cerrando el libro IV, encontramos otra sobre la decapitación de Medusa, imagen que ilustra el relato de Perseo a los invitados a sus bodas (f 69v). Por último, al inicio del Libro V aparece una ilustración sobre la batalla entre Perseo y Fineo en el banquete nupcial (f 70r). Pues bien: lo que nos llama la atención es que en los tres grabados correspondientes al Libro IV aparece el caballo alado Pegaso.

En efecto, la última de estas ilustraciones nos muestra a esta criatura recién nacida de la cabeza de Medusa, lo que nada tiene de particular. Sin embargo, los otros dos grabados nos presentan a Pegaso como la cabalgadura de Perseo. El primero lo hace de forma implícita, al aparecer en las inmediaciones de la mansión de Atlante, mientras este (de manera poco amistosa) conversa con el héroe, quien al parecer acaba de desmontar. En cambio, en la segunda de estas imágenes observamos claramente a Perseo a lomos de Pegaso, volando al rescate de Andrómeda.

Lo más curioso es que estas ilustraciones presentan una clara contradicción con el texto al que acompañan. Efectivamente, Bustamante deja claro que el vuelo de Perseo hacia la mansión de las gorgonas se debe al hecho de haberse colocado las sandalias aladas de Mercurio:

Otro dia amanecido Perseo ligò sus alas en los pies, y començo de volar.

Y más adelante, el texto nos narra el nacimiento de Pegaso y su vuelo hacia la morada de las Musas (identificada con el Monte Parnaso), donde hizo brotar de una coza la fuente de los poetas:

Desta sangre despues luego nacio vn cauallo hermoso y admirable, el qual dizen que luego bolò en alto, con vnas muy hermosas alas, y de diuersas colores, y no paro hasta la cumbre del Parnaso, monte sobre todos los otros muy sublimado. Y en vna muy agradable, y fresca parte de aquel llamado Elico, en donde vino assentarse en la tierra, dizen que hizo con el pie vna fuente, la qual de poetas nunca acaba de ser alabada, ella y las grandes gracias que en ella estan infusas, y en ella las nueue Musas, ò ciencias habitan siempre, las quales al que desta fuente alcança, ò puede beuer, se haze luego sabio Poeta.

Así pues, los grabados que ilustran esta nueva edición de la traducción de Bustamante suponen un temprano testimonio gráfico de la generalización, en el imaginario colectivo, de la idea de que el vuelo de Perseo se había producido a lomos de Pegaso. Puesto que estos grabados impresos en 1595 para esta edición, aunque firmados por Virgil Solís, fueron tomados en realidad de la obra de Bernard Salomon publicada cuatro décadas atrás, parece evidente que esta imagen popular ya estaba o empezaba a estar generalizada a mediados del siglo XVI.

²⁰⁵ DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA (2003)

En cuanto al aspecto literario, Bustamante omite de manera clamorosa la práctica totalidad de los elementos retóricos empleados por el poeta de Sulmona. Más concretamente, en la parte analizada observamos la ausencia en la versión del cántabro de la mayoría de los símiles empleados por Ovidio, así como la omisión de otros recursos como las lítotes, perífrasis o epítetos épicos.

Como ejemplo del primer fenómeno podemos citar, entre otros muchos, el pasaje correspondiente a los vv. 721-723 del Libro IV, en el que se describe la lucha de Perseo contra el monstruo marino²⁰⁶:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE BUSTAMANTE
Vulnere laesa graui modo se sublimis in auras/ adtollit, modo subdit aquis, modo more ferocis/ uersat apri, quem turba canum circumsona terret;	Al recibir la profunda herida, tan pronto [el monstruo marino] se levanta erguido en el aire, como se sumerge en las aguas o se revuelve como un feroz jabalí al que acosa la jauría que aúlla a su alrededor.	La bestia quando se sintio malherida, començo con gran dolor a rebolcarse y meterse vnas vezes debaxo del agua, y otras vezes alçarse sobre el pecho.

Pese a ello, Bustamante conserva ocasionalmente en su traducción alguno de los símiles empleados por Ovidio. Así lo observamos en el pasaje siguiente, situado pocos versos más arriba respecto al del ejemplo anterior (Libro IV, vv.706-710)²⁰⁷. En él encontramos cómo Bustamante mantiene (hasta cierto punto) el símil de la nave, pero no así el de la honda que aparece a continuación:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE BUSTAMANTE
Ecce uelut nauis praefixo concita rostro/ sulcat aquas iuuenum sudantibus acta lacertis,/ sic fera dimotis impulsu pectoris undis/ tantum aberat scopulis, quantum Balearica torto/ funda potest plumbo medii transmittere caeli.	He aquí que, del mismo modo que un rápido navío surca las aguas con su agudo espolón de proa, empujado por brazos sudorosos de jóvenes, así el monstruo, abriéndose paso entre las olas al impulso de su pecho, distaba aún de los escollos un trecho tan largo como el que puede una honda balear hacer recorrer a través del cielo al plomo volteado.	Estando en esto, he aqui por do venia la bestia marina, tan grande como vna nao a gran priesa hendiendo la mar para comer la donzella, y ya estaua muy cerca de las peñas.

En otros muchos casos observamos la tendencia de Bustamante a suprimir todo tipo de recursos ovidianos. Así, en el siguiente pasaje, donde nuestro traductor omite sucesivamente un circunloquio referido al héroe, una lítotes y, de nuevo, un símil. Se

²⁰⁶ RUIZ DE ELVIRA (1975: 153).

²⁰⁷ Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (1975: 152).

trata del inicio del Libro V, en el que se refiere la irrupción de Fineo y sus tropas en el banquete de las bodas de Andrómeda y Perseo (vv. 1-7)²⁰⁸:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DEBUSTAMANTE
<p>Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros/ agmine commemorat, fremida regalia turba/ atria complentur, nec coniugalia festa/ qui canat, est clamor, sed qui fera nuntiet aram,/ inque repentinos conuiuia uersa tumultus/adsimilare freto possis, quod saeua quietum/ uentorum rabies motis exasperat undis.</p>	<p>Y mientras el héroe hijo de Dánae va refiriendo todo esto en medio de la asamblea de los Cefenes, una multitud vocifereante invade el palacio real. Y sus gritos no son cantos que celebren una fiesta nupcial, sino señales que preludian una fiera contienda. Y el festín se convierte de repente en una refriega, lo que podría compararse con el mar en calma que la rabiosa acometida de los vientos enfurece agitando las olas.</p>	<p>Tanto que Perseo estaua contando sus hechos a los parientes de su suegro, leuantose vn ruido en el palacio, toda la alegría era turbada, porque todos querian tomar armas para pelear, y matar al nouio si pudiessen.</p>

Por último, acerca de las alegorizaciones que se incluyen a partir de la edición de 1595, nos referiremos a ellas en el apartado siguiente, puesto que, como ya se ha indicado, en realidad son obra de Antonio Pérez Sigler, autor de la primera traducción castellana de las *Metamorfosis* en verso.

A pesar de su escaso rigor y sus limitadas virtudes literarias, debemos reconocer el valor del trabajo de Bustamante por tratarse (propriadamente, y dejando aparte la traducción de los *Morales de Ovidio* por Alfonso de Zamora) de la primera versión castellana de las *Metamorfosis*. Por lo demás, y como ya se ha comentado, esta traducción gozaría de gran popularidad y difusión, como lo muestran las sucesivas ediciones que conoció en su época. Todo un éxito editorial que, cabe suponer, convirtió esta versión en una obra de referencia para cuantos autores posteriores en nuestra lengua desearan abordar la materia mitológica contenida en el poema ovidiano.

Por lo que se refiere a la historia de Perseo, la traducción del cántabro apunta algunos aspectos que se recogerán en posteriores adaptaciones literarias del mito. Un ejemplo sería el de las alas multicolores que presenta Pegaso, motivo que encontraremos, entre otras obras, en el *Perseo* de Lope de Vega. También la escena del vuelo de Perseo a lomos de Pegaso para liberar a Andrómeda (que, propriadamente, no se debe al texto de Bustamante sino a la inclusión en la edición de 1595 de un grabado con este motivo) reaparecerá, por ejemplo, en la comedia calderoniana sobre el mito.

No obstante, el ejemplo literario más notorio que hemos hallado del influjo de la traducción de Bustamante se encuentra en unos romances mitológicos compuestos y/o recogidos por el impresor y poeta valenciano Juan de Timoneda en sus *Rosas de Romances* (1573): una serie de tres poemas que, como se verá más adelante, se

²⁰⁸ Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (1975: 160).

presentan claramente como tributarios de esta primera versión de las *Metamorfosis* a la lengua castellana.

3. 1. 1. 3. ANTONIO PÉREZ SIGLER

Aproximadamente cuatro décadas después de la versión de Bustamante aparece la primera de las traducciones castellanas en verso de las *Metamorfosis*. Impresa en Salamanca, en casa de «Juan Pernier», ve la luz en 1580 bajo el título de *Los Quinze Libros del Metamorphoseos, de el excelente poeta Latino Ouidio*, y conocería una nueva edición en 1589. Ya en 1609 aparece en Burgos la tercera, esta vez revisada y con el título de *Metamorphoseos del excelente poeta Ouidio Nasson. Traducidos en verso suelto y octava rima: con sus allegorias al fin de cada libro. Por el Doctor Antonio Pérez Sigler natural de Salamanca*. En esta nueva edición incorpora el autor «*un Diccionario Poetico copiosissimo*».

A pesar de que en su primera edición no se menciona este aspecto en el título, lo cierto es que ya en ella encontramos al final de la traducción de cada uno de los libros de las *Metamorfosis* unos breves comentarios a las diversas fábulas incluidas en él. Según indica Juan Francisco Alcina²⁰⁹, estos comentarios están basados en las interpretaciones alegóricas de Horologgi (u Orologgio) que acompañaban la traducción de Anguillara. Como ya se ha visto, dichos textos de Pérez Sigler serían recopilados e incorporados en forma de apéndice en la edición ilustrada de la versión de Bustamante publicada en 1595. Así pues, no resulta tan exacta la observación, hecha por Cossío, de que la del cántabro es la única versión castellana que no se vio influida por las traducciones de Dolce y Anguillara.

A diferencia del texto de Bustamante, y también de ambas versiones italianas, encontramos en esta traducción de Pérez Sigler una gran fidelidad al texto original latino en el relato de la fábula de Perseo: así lo observamos tanto en el contenido (que respeta la materia seleccionada y el orden de la narración) como en los recursos retóricos empleados por Ovidio, que el salmantino traduce con éxito adaptándolos a la métrica escogida, pese a alguna inevitable merma en el resultado final²¹⁰.

El texto está compuesto en endecasílabos y, tal y como sugiere el título, combina el uso del verso blanco (empleado como soporte para el cuerpo del relato) con el de la octava real (ABABABCC), estrofa predominante en los parlamentos en estilo directo. No obstante, dicha forma métrica alterna en estos casos con la sexta rima (ABABCC) y con el serventesio (ABAB), dependiendo de la extensión del discurso en cuestión. Incluso se da algún caso en el que el parlamento es tan breve que el traductor lo incluye al hilo del texto principal, resolviéndolo en un par de versos blancos.

Sirva como muestra de esta versión la siguiente octava, correspondiente al momento en el que Perseo se dirige a los padres de Andrómeda para pedirles su mano a cambio de

²⁰⁹ Vid. OVIDIO NASÓN, Publio (1990). *Las metamorfosis*. Traducción en verso de Pedro Sánchez de Viana. Ed., introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Clásicos Universales Planeta, p. xxiv.

²¹⁰ No opina igual COSSÍO (1998: 60), para quien «la traducción [de Pérez Sigler] es más libre y amplificada que ajustada y rigurosa. No llega a la libertad y a los excesos del traductor italiano citado [Anguillara], pero está muy próximo a la holgura de la traducción de Ludovico Dolce, un punto menos divulgada que la de Anguillara.»

liberarla:

Si me otorgáis vuestra hija por esposa,
yo la haré libre de este pez hambriento,
Perseo soy de Iove hijo y de la hermosa
Danae, que me he atreuido por el viêto
bolar, ya vencedor de la espantosa
cabeça de Medusa a mi contento,
dexando a parte mi linage illustre
por mi virtud la pido, que es mas lustre.

Como podemos observar, el traductor fuerza en ocasiones la eufonía del verso para adaptarlo a la métrica establecida: por ejemplo, en este caso, en el tercer verso de la estrofa transcrita, donde encontramos una sinéresis que convierte el nombre del héroe en un vocablo bisílabo y de acentuación grave (*pér-seo*); fenómeno al que se suma una extraña sinalefa en «de Jove hijo», sintagma reducido así a cuatro sílabas métricas (con adición de la «y» merced a una nueva sinalefa). Así pues, la métrica de este verso quedaría como sigue:

Pér-seo-soy,-de-Jó-véhi-joy-de-la-her-mó-sa

En cuanto al contenido, Pérez Sigler recoge en general la materia ovidiana, y las posibles modificaciones se deben en su mayoría a una reducción por razones básicamente métricas. Así podemos comprobarlo cotejando el fragmento en cuestión con el original latino (Libro IV, vv. 695-703) y su traducción por Ruiz de Elvira²¹¹:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
'[...] Lacrimarum longa manere/ tempora uos poterunt, ad opem brevis hora ferendam est./ Hanc ego si peterem Perseus Iove natus et illa,/ quam clausam inpleuit fecundo Iuppiter auro./ Gorgonis anguicomae Perseus superator et alis/ aetherias ausus iactatis ire per auras,/ praeferrer cunctis serte gener; addere tantis/ dotibus et meritum, faueant modo numina, tempto: ut mea sit seruata mea uirtute, paciscor.'	«Para las lágrimas aún os puede quedar largo tiempo; para prestar socorro sólo hay un breve instante. Si a esta joven pidiese en matrimonio yo, Perseo, hijo de Júpiter y de aquella a quien, en su encierro, hizo grávida Júpiter de su oro fecundo, yo, Perseo, vencedor de la Gorgona de cabellera de serpientes, y que he osado atravesar los aires celestes con alas vibrantes, yo sería sin duda el yerno que escogeríais entre todos; a tan extraordinarios títulos quiero ahora añadir también un servicio, si es que los dioses me favorecen. La condición que pongo es que sea mía si la salva mi valor»

De manera ocasional, el doctor salmantino aporta alguna leve pincelada de su propia cosecha, ajena al texto original. Un ejemplo podríamos encontrarlo en el siguiente fragmento en el que se describe la sala del banquete nupcial:

[...] cuelgan guirnaldas, suenan dulces flautas
por todas partes lyras y con musica

²¹¹ Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (1975: 152).

de voces suaues, cantan **el successo
alegre de la muerte del gran monstruo:
derraman rosas de dos mil colores**
por las doradas y curiosas salas,
y entran vestidos de preciadas ropas
los priuados de Cepheo al real combite [...]

En efecto, si comparamos el citado pasaje con el correspondiente texto original (Libro IV, vv. 760-764) y su moderna traducción²¹², podemos comprobar que tanto el contenido de los cantos (en torno a la muerte del monstruo marino) como la alusión a las «rosas de dos mil colores» están ausentes en Ovidio, y constituyen una licencia del traductor renacentista:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
[...] sartaque dependent tectis, et ubique lyraeque/ tibiaque et cantus, animi felicia laeti/ argumenta, sonant; reseratis aurea ualuis/ atria tota patent, pulchroque instructa paratu/ Cepheni proceres ineunt conuiuia regis.	[...] cuelgan guirnalda de los techos, y por todas partes resuenan las liras, las flautas y los cantos, gozosos indicios de la alegría de los corazones; se abren las grandes puertas y dejan ver por entero el dorado atrio, y los grandes de entre los cefenos asisten al regio convite espléndidamente servido y dispuesto.

En este caso, además, la licencia de Pérez Sigler resulta un tanto gratuita, pues se trata de un pasaje narrativo-descriptivo en el que se emplea el verso blanco, por lo que no es necesario forzar el contenido para ajustarse a la rima. Por lo demás, este tipo de aportaciones (por otro lado perfectamente legítimas en una traducción literaria) son más bien esporádicas en la parte analizada de esta versión.

Otras particularidades que encontramos en la traducción de Pérez Sigler respecto al original latino serían las siguientes:

- 1) En ocasiones se da una variación en el uso de las perífrasis alusivas a Perseo. Así, por ejemplo, en el pasaje correspondiente al v. 772 del Libro IV, cuando Ovidio se refiere al héroe como «Agenorides»²¹³; mientras que el salmantino traduce este pasaje como «el nieto de Abante».
- 2) En otros momentos, el traductor acerca el texto latino a la mentalidad de su propia época, como cuando identifica al personaje de Hodites, calificado por Ovidio como «post regem primus» con el «Virrey Odites» (pasaje correspondiente al Libro V, v. 97).
- 3) En la misma línea, a veces Pérez Sigler convierte el harpe cedido por Mercurio en una espada. Así al narrar el pasaje en el que Perseo hunde el arma en el cuerpo de la bestia marina hasta la empuñadura, identificada con una «cruz» (Libro IV, v. 720). No obstante, en otros momentos se respeta la denominación original, pero convertida en el nombre propio de la espada. Es lo que ocurre en el pasaje correspondiente al Libro V, vv. 69-70, donde el salmantino traduce «la espada Harpe».

²¹² Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (1975: 155).

²¹³ Según RUIZ DE ELVIRA (1975: 155, n. 4), «Sólo colateralmente está relacionado Perseo con Agénor (hermano de Belo el tatarabuelo del abuelo de Perseo), y sólo así puede llamarse Agenórída».

4) Además de referirse a Pegaso como «un cauallo alado», el traductor da el nombre de Crisaor, uno de los hermanos de esta criatura; si bien ahí termina en su versión la lista de los hijos de Medusa nacidos tras su decapitación.

5) Asimismo, Pérez Sigler se permite la licencia de atribuir a la bella Medusa (antes de ser forzada por Neptuno) una espléndida cabellera rubia, tonalidad que no aparece en Ovidio, pero sí en la traducción italiana de Anguillara; y que el salmantino describe de la manera más tópica en nuestra literatura áurea. Así podemos observarlo en los siguientes versos, que corresponden al cierre de una de las octavas en las que se despliega la narración, puesta en boca de Perseo, de la historia de la gorgona que, convertida en monstruo, él mismo había decapitado:

dizen que eran tan rubios sus cabellos
que el oro escurecian puesto ante ellos.²¹⁴

Como ya decíamos más arriba, muchas de las modificaciones introducidas por Pérez Sigler se deben a razones métricas, aunque otras tienen su origen en un deseo de acercar el texto ovidiano a su propia época; o, simplemente (como en este último ejemplo) en una licencia debida al carácter literario de esta versión. Así pues, salvo en pequeños detalles como los expuestos, esta segunda traducción de las *Metamorfosis* al castellano, y primera en verso, se ajusta en general con bastante exactitud al contenido del texto ovidiano. Además, mantiene en lo posible las figuras retóricas empleadas por Ovidio, como los símiles y las lítotes, aunque con algunos desajustes en los epítetos épicos referidos perifrásticamente al héroe.

En efecto, la versión del salmantino respeta la localización en Sérifos del lugar al que regresa Perseo para tomar venganza de Polidetes, así como el nombre de Casiopea. En estos y otros aspectos se diferencia de la traducción de Bustamante, quien, como se veía en el apartado anterior, cambiaba Sérifos por Acaya y llamaba Calíope a Casiopea en sus primeras ediciones.²¹⁵

Por lo que se refiere a las alegorías de las fábulas que la traducción del salmantino incluye al final de cada uno de los libros ovidianos, en el caso de la historia de Perseo se reducen a cuatro breves comentarios.

Los dos primeros aparecen en la «Alegoría sobre el libro cuarto» y se refieren, respectivamente, al episodio de la lluvia de oro y al de la decapitación de Medusa:

La fabula de Danae corrompida en vna torre por Iupiter en lluuia de oro, significa que este metal corrõpe los altissimos muros, y castos pechos, la fe, la honra, y todas aquellas cosas que son de mayor precio y estima en esta vida.

Por Perseo que va a la empresa de Medusa, se entiende el hombre

²¹⁴ Estos versos se insertan en la traducción del pasaje con el que se cierra el Libro IV, correspondiente a los vv. 793-803. Obsérvese, por ejemplo, la similitud de esta imagen con la empleada por Garcilaso en los siguientes versos que describen la transformación de Dafne en laurel: «en verdes hojas vi que se tornaban/ los cabellos qu'el oro escurecían» GARCILASO DE LA VEGA, «SONETO XIII», en *Poesías completas*. Ed. a cargo de Ángel L. Prieto de Paula. Madrid, Castalia Didáctica, 1992, pp. 58-59).

²¹⁵ No obstante, en el *Diccionario Poético* que sigue a la traducción de Pérez Sigler, encontramos la entrada «Cassiopeya, o Cassiope» para referirse a la madre de Andrómeda (*Vid.* p. 456v).

que se deja guyar del desseo de la fama, y lleua delante de si el escudo de Pallas que no es otra cosa sino la prudencia, con la qual es necesario andar mirando los passos de los enemigos, para poderse defender de sus assechanças, significan los borceguíes alados de Mercurio la presteza con la qual se han de poner en execucion las cosas maduras, y prudentemente imaginadas. Corta Perseo la cabeça de Medusa llena de serpientes, quando el hombre desbarata las Machinas e ingenios que contra el la prudencia de los enemigos tenia hechos: que de la sangre de la cabeça de Medusa naciesen Sierpes en Lybia significa que las insidias y machinas en el animo de los enemigos, a las vezes engendran veneno mas cruel que el de las serpientes.²¹⁶

Si cotejamos estos dos comentarios con los que aparecen en la traducción italiana de Andrea dall'Anguillara (debidos a Orologgio) podremos comprobar que las alegorías de Pérez Sigler constituyen una traslación prácticamente literal a nuestra lengua de las de los autores italianos. Tan solo cabe señalar al respecto dos observaciones:

a) En primer lugar, que el salmantino omite los tres párrafos finales de estas *Annotazioni*. De ellos, los dos primeros se refieren, respectivamente, a la transformación de Atlante en monte y a la liberación de Andrómeda por Perseo; mientras que el último se dedica a alabar los méritos poéticos del autor;

b) Más llamativa nos parece la omisión por Pérez Sigler de unas palabras de Orologgio que aluden al vuelo de Perseo a lomos de Pegaso, como podemos observar si transcribimos el párrafo correspondiente (donde hemos señalado en negrita la parte omitida por el salmantino):

Perseo che **sopra il Pegaso** v`a all'impresa di Medusa, significa l'huomo che si lascia guidare dal desiderio della fama, il qual ha sempre appresso di se lo scudo di Pallade, che non è altro che la prudentia, con la quale fa souente bisogno, che andiamo misurando gli andamenti de i nostri nemici, per poterci accortamente difender cosi da gli sforzi, come dalle insidie loro; significano poi i Talati di Mercurio la prestezza, con la quale douemo dar esecutione alle cose maturamente discorse, e risolute [...]

Así pues, parece que Pérez Sigler se resistió a incluir esta referencia, ajena al texto ovidiano que él mismo ha traducido. En cambio, sí encontramos el vuelo de Perseo a lomos del caballo volador en la *traducción* del italiano; elemento ausente en el texto ovidiano que Orologgio trata de conciliar con el motivo de las sandalias aladas de Mercurio.

En cuanto a los otros dos comentarios, relativos al Libro V, glosan, respectivamente, la figura de Fineo y el acompañamiento de Minerva a su hermano Perseo:

Por Phineo y los de mas hechos piedras, se entienden aquellos que malignamente y llenos de envidia van a assaltar la virtud, la qual como es descubierta de los animos viles e baxos, a vina fuerça se veen a semejança

²¹⁶ *Metamorphoseos del excelente poeta Ouidio Nasson - Traduzidos en verso suelto y octaua rima: con sus allegorias al fin de cada libro. Por el Doctor Antonio Perez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora [ilegible] y añadido por el mismo autor un Diccionario Poetico copiosissimo. Burgos, 1609. [Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la referencia r.20090/87 y la signatura Y-11/126], p. 109v, s. v. Alegoria sobre el libro quarto.*

de piedras quedar frios, no estando aptos para poder executar su ruyn propósito.

Por Minerua que acompaño siempre a Perseo en la empresa de Medusa, se entiende que la prudencia no se aparta jamas del valor en las grandes empresas.²¹⁷

Así pues, Pérez Sigler incorpora a su traducción de las *Metamorfosis* ovidianas la de los comentarios de Orologgio a la versión de Anguillara. El salmantino se sitúa así en la línea de la moralización cristiana de las fábulas paganas; una línea que, según Cossío, en la época resultaba ya «casi anacrónica»²¹⁸.

Por lo demás, la edición revisada de Burgos (1609) mantendrá estas alegorías, a pesar de que en ella incorpora Pérez Sigler su *Diccionario Poético*. Por otro lado, esta circunstancia tampoco implica una contradicción, ya que las anotaciones contenidas en dicho *Diccionario* no presentan un carácter alegórico, sino que se limitan a añadir diversas informaciones enciclopédicas que puedan contribuir a una mejor comprensión de las fábulas ovidianas. El propio traductor se encarga de darnos una explicación al respecto en el prólogo a esta nueva edición:

Y aunque las Allegorias que en aquel tiempo salieron a el fin de cada libro, descubren mucho el intento de Ouidio, que quiso cubrir con las fabulas, muchas de las cosas que el y otros poetas traen; las tocan con tal breuedad, y añ escuridad, que assi en lo fabuloso, como en lo historico, dexan en mayor confusion a quien por ellas passa los ojos. Tanto pues por deshazer este nudo como porque no pareciesse le embiaua sin alguna cosa en que de nuevo vudiesse puesto trabajo, me dispuse a juntar en vn Diccionario, que va al fin deste libro, todos los vocablos de que frequentemente los poetas vsan en sus versos.

En esta parte del trabajo de Pérez Sigler encontramos diferencias más significativas respecto a Ovidio que en el cuerpo de la traducción de las *Metamorfosis*. Pero tampoco este aspecto nos parece particularmente chocante, pues, de hecho, esta suerte de apéndice supone una obra distinta, complementaria de la versión castellana del poema. De este modo, el salmantino se ciñe en su traducción al texto original de Ovidio (con las leves modificaciones que ya hemos comentado), y aporta en este *Diccionario* una serie de anotaciones complementarias que no están tomadas en exclusiva de la misma fuente ovidiana, como el propio autor se encarga de puntualizar en el título²¹⁹. También en el prólogo «Al lector» que encabeza la obra se refiere Pérez Sigler a las diversas autoridades en cuyas fuentes ha bebido para la elaboración de la misma. Y así cita a «Tito Liuius, Sallustio, Solino, Plinio, Strabõ, Iustino, Virgilio, Ouidio, Perotto, Tortellio y otros muchos interpretes de varios poetas».

Así las cosas, no resulta extraño que en las diversas entradas del *Diccionario* encontremos informaciones ajenas al relato ovidiano. Limitándonos a las relacionadas con la historia de Perseo, observemos, por ejemplo, la entrada correspondiente a Dánae, donde los datos más llamativos son los que tienen que ver con el rescate de la joven madre del héroe:

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 129r-129v, s. v. «Alegoria sobre [sic] el libro quinto».

²¹⁸ COSSÍO (1998: I, 60).

²¹⁹ *Diccionario Poético donde se contienen todos los nombres de personas, reynos, prouincias, pueblos, rios, fuentes, montes, valles, arboles, animales, peces, y aues: y otras cosas, de que haze mención Ouidio en sus Metamorphoseos, y otros Poetas, por el orden del A. B. C.*

Danae hija de Acrisio, encerrada por su padre en vna torre, a la qual gozo Jupiter conuertido en granos de oro, y pario a Perseo: lo qual entendido por Acrisio, junto con el niño la encerro en vna arca de madera, y la echo en la mar: y viniendo assi a Italia, el rey Pilumno aguelo de Turno, se caso con ella.²²⁰

Como vemos, el *Diccionario* de Pérez Sigler sitúa en las costas italianas el salvamento de Dánae y el pequeño Perseo, aspecto sobre el que no se pronuncia la narración ovidiana de la fábula (que, como ya sabemos, se inicia con el vuelo del héroe tras la decapitación de Medusa). Lo mismo cabe observar en lo que se refiere a la identidad del rey que toma a Dánae por esposa: pues, según el salmantino, se trata de Pilumno, antigua divinidad romana que Virgilio presenta efectivamente (tal y como figura en la anotación transcrita) como el abuelo de Turno.²²¹ Observamos, pues, cómo la versión de Pérez Sigler difiere de la de Bustamante, ya que este último sitúa en Acaya el rescate de Dánae e identifica a Polidetes con el rey del lugar, quien tampoco se casa con la joven, sino que solo la «toma por amiga». Por el contrario, las costas italianas son también el escenario del rescate para Alfonso X, aunque en este caso el soberano se identifica con Phauno. Por su parte, el Tostado sitúa el salvamento en Apulia y el rey implicado es el mismo que en Pérez Sigler (transcrito «Piluno»).

Por el contrario, en lo que sí parece existir acuerdo es en el papel de Polidetes como rey de Sérifos del que Perseo toma finalmente venganza por haber cuestionado sus hazañas, aspecto que sí aparece en Ovidio.

Aún más llamativo nos parece el hecho de que en el *Diccionario* se atribuya a Perseo la muerte de Acrisio como venganza por haberlos abandonado en el arca a la deriva a Dánae y a él. Así podemos observarlo en la explicación que nos ofrece el traductor bajo la entrada de Acrisio:

Acrissio rey de los Argiuos, hijo de Abante, el qual como tiuiesse una hija sola dicha Danae, y entendiesse del oraculo que le auia de matar su nieto, encerro a su hija en vna torre, porque no naciesse hijo della: vease Danae. Finalmente, Perseo, mato a Acrissio su aguelo, porq a el y a su madre los echo en el mar.²²²

Como vemos, Pérez Sigler indica claramente que la causa del encierro de Dánae para preservar su virginidad no se debe a motivos de honra, sino a un intento por parte de Acrisio de asegurarse de que no se cumpla el oráculo según el cual habría de morir a manos de su nieto. No obstante, el vaticinio acabaría cumpliéndose; pero no por un desdichado accidente, como indican algunas fuentes, sino porque el héroe decide tomar venganza. Así vuelve a manifestarlo el *Diccionario* bajo la entrada de Perseo:

[...] Finalmente buelto a Argos mato a su aguelo Acrisio, que con su madre siêdo niño le auia echado en la mar; y en lugar del tuuo el reyno [...].²²³

Como podemos observar, esta segunda versión castellana de las *Metamorfosis*

²²⁰ A. Pérez Sigler, *Diccionario*, p. 460.

²²¹ Cf. GRIMAL (2008: 430, s. v. *Pilumno*).

²²² PÉREZ SIGLER (*Diccionario*, p. 427r).

²²³ PÉREZ SIGLER (*Diccionario*, p 531v-532r).

constituye un buen ejemplo de traducción literaria en la que el autor adapta con solvencia el texto ovidiano a nuestra lengua, ajustándolo a un esquema métrico elaborado y aportando ciertos elementos de su cosecha. Además, incluye un *Diccionario* que supone una contribución a los trabajos mitográficos que tan populares eran en su época. Sin embargo, parece que esta obra gozó de una popularidad más bien limitada, a pesar de su -a nuestro juicio- evidente superioridad sobre la versión de Bustamante²²⁴.

3. 1. 1. 4. FELIPE MEY

La siguiente versión al castellano de las *Metamorfosis* se debe al editor, helenista y poeta Felipe Mey, y se publicó en Tarragona en 1586 bajo el título *Del Metamorfoseos de Ovidio en Octava Rima. Traducido por Felipe Mey-Siete libros-Con otras cosas del mismo-Tarragona, 1586*.²²⁵ Tal y como se indica, se trata de una traducción -en verso- de carácter parcial, pues apenas comprende los siete primeros libros del poema ovidiano. No obstante, puesto que la fábula de Perseo se localiza entre los libros IV y V, el trabajo de Mey bien merece nuestra atención.

A diferencia de lo que ocurre con sus predecesores, acerca de este tercer traductor del poema de Ovidio al castellano nos han llegado no pocos detalles biográficos²²⁶. Natural de Valencia, huérfano de un impresor, vivió en su juventud en Tarragona bajo la protección del Arzobispo don Antonio Agustín. Allí se dedicó al oficio paterno, y allí el prelado concertó su matrimonio (1580) con Anna Llagostera, dama de la buena sociedad local (hija de un importante notario), con quien Mey tendría siete hijos. A la muerte de don Antonio, en 1587, la familia regresó a Valencia donde Mey estableció su imprenta y donde, dada su formación humanística, la Universidad le encargó también la impartición de diversas materias. De este modo, ejerció la docencia en gramática, principios de griego y retórica hasta su muerte, acaecida durante un viaje a Zaragoza en 1612.

Su versión parcial de las *Metamorfosis* vio la luz un año antes de la muerte de su protector, a quien está dedicado el volumen, que contiene además una serie de poemas (en general de mediana calidad literaria). En el prólogo explica Mey que sus ocupaciones y estudios le han impedido terminar su traducción, razón por la cual se ha decidido finalmente a publicar el material que ha logrado componer. Asimismo confiesa el traductor que su trabajo sigue de cerca las versiones italianas de Dolce y Anguillara. Por otro lado, el tomo no incluye alegorías a las fábulas, aunque sí una útil «Tabla de cosas notables».

Cossío expresa en los siguientes términos su valoración de las cualidades artísticas de Mey en esta versión castellana del poema ovidiano:

²²⁴ A este respecto asegura Cossío (1998: 62): «Aunque mayor que la de Mey, creo que la influencia de esta traducción en los poetas que habían de tratar temas ovidianos, fue escasa. No vuelve a repetirse su impresión, en tanto se multiplicaban las de la traducción de Jorge de Bustamante, y artísticamente era desbordada por la de Sánchez de Viana, indudablemente superior»

²²⁵ Manejamos el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, R. 20090/86, signatura Z-10/26; y especialmente las pp. 231-256, correspondientes a la fábula de Perseo y Andrómeda.

²²⁶ Por nuestra parte nos hemos basado para nuestra síntesis en los datos aportados por COSSÍO (1998: 63-64) y, sobre todo, por ALCINA ROVIRA (2005: 245-255).

Su técnica de versificador es pobre, y la empresa notoriamente superior a sus posibilidades; pero ello aparece compensado por la grata llaneza de la dicción, que es virtud cuando sirve a un tema sustancialmente poético.²²⁷

A nuestro juicio, sin embargo, no carece de méritos este trabajo de Felipe Mey, como a lo largo de estas páginas trataremos de ilustrar.

Compuesta íntegramente en octavas reales, sin cambio de versificación para distinguir entre la narración y el diálogo (el cual tampoco se indica entrecomillado), el contenido de esta versión se ajusta con aceptable fidelidad al texto original latino y el ritmo narrativo se mantiene en ella con notable agilidad.

Cierto es que en algunos casos nos encontramos con algún endecasílabo poco logrado, como el siguiente (que corresponde en la traducción al cuarto verso de la primera estrofa del Libro V):

La real casa se hinche de ruido.

En este caso, para ajustarnos a la métrica establecida debemos forzar el verso hasta convertirlo en un endecasílabo melódico (con acento en las sílabas tercera, sexta y décima), como lo son los que componen el resto de la estrofa (y los de la traducción en general).

La-real-cá-sa-se-hín-che-de-rü-í-do.

Como podemos observar, para lograr el ritmo deseado, se hace necesario el empleo sucesivo, en un mismo verso, de una sinéresis, una dialefa y una diéresis, lo que quizá resulte un tanto excesivo. No obstante, recordemos que este tipo de licencias utilizadas para forzar la métrica tampoco están ausentes en la traducción de Pérez Sigler.

Incluso encontramos en Mey una octava defectuosa en cuanto al esquema métrico:

Aquel perdió la vista en el momento,
Y assi añublada en Atis la poniendo,
Se reclino a su cuerpo, muy contento
De verse acompañar con el muriendo.
Forbas, y el Libio Amfimedon corriendo
En esto con codicia y desatiento
Por hallarse en la brega, resualaron
En la sangre, y al suelo assi llegaron.

En efecto, observamos que los seis primeros endecasílabos (además de que, en ellos, las dos rimas resultan casi idénticas) no respetan la disposición encadenada de la rima propia de la octava real (ABABAB), sino que se produce un error entre los vv. 5 y 6, de manera que la estrofa queda con el esquema ABABBACC.

Por otro lado, en no pocas ocasiones encontramos en la versión de Mey el recurso a la rima fácil, como podemos apreciar en la siguiente estrofa:

227 COSSÍO (1998: 65).

Y desde alli la vista **derramando**
 Miraua las prouincias **apartadas**:
 Assi por todo el mundo **rodeando**
 Tres vezes vio las ossas siempre **eladas**;
 Y el tropico de Cancro tres, **passando**
 Por debaxo sus garras **encoruadas**;
 Mas de vna vez llego cab'el **Oriente**,
 Y muchas otras se acerco a **Poniente**.

En efecto, los seis primeros versos se resuelven a base de gerundios y participios de pretérito, mientras que el pareado final hace rimar dos vocablos que forman una pareja de antónimos bastante común (además de que ambas formas corresponden a sendos participios de presente). No obstante, nada hay que objetar al contenido de los endecasílabos: el pasaje corresponde al Libro IV, vv. 623-626, y como observamos a continuación, la traducción de Felipe Mey no va desencaminada:²²⁸

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
[...] et ex alto seductas aethere longe/ despectat terras totumque superuolat orbem;/ ter gelidas Arctos, ter Cancri braccia uidit:/ saepe sub occasus, saepe est ablatus in ortus.	[...] y desde las alturas del cielo contempla a lo lejos la tierra y va sobrevolando el mundo entero. Tres veces vio las heladas Osas, tres veces los brazos de Cáncer, a menudo fue arrebatado hacia Poniente, a menudo hacia Levante.

Un aspecto curioso relacionado con el elemento formal lo encontramos en el empleo de una extraña combinación de pronombres que acaso esté relacionada con la procedencia geográfica del traductor. Nos referimos al uso de «*se + les*», donde el primer pronombre tiene un antecedente plural: las Fórcides, mientras que el segundo se refiere al ojo que ambas compartían y por tanto está mal empleado, en lugar de *lo*.²²⁹ Aparece este fenómeno en las siguientes estrofas, correspondientes al pasaje en el que Perseo, a petición de sus invitados, inicia su relato sobre la decapitación de Medusa (Libro IV, vv. 772-779):

El conto, que vn lugar fortificado
 De cerca la mejor que ser podia,
 Debaxo estaua del Atlante elado;
 Y por donde a la entrada passo abria,
 Era de dos hermanas habitado
 Entre las quales solo un ojo hauia:
 Eran hijas de Forco, y se seruian
 Del ojo a tandas, si mirar querian.

²²⁸ Cf. RUIZ DE ELVIRA (1975:149).

²²⁹ Vid. nuestro FERNÁNDEZ LÓPEZ (2010: 72). Este rasgo dialectal aún hoy permanece vivo en las llamadas «hablas churras», propias de las comarcas del interior de la actual Comunidad Valenciana, tradicionalmente habitadas por pobladores de origen aragonés. Parece ser que Felipe Mey era valencianohablante, o al menos conocía el catalán, pues en esta lengua compuso la primera de sus publicaciones: una epístola dirigida a los jurados de Valencia con motivo de la estampación en su imprenta de la *Crónica de Ramon Muntaner* en 1558: «Als Molt Magnífichs senyors... Phelip Mey stampador de dita ciutat» (cf. ALCINA ROVIRA: 2006, 247). Sin embargo, el empleo de este rasgo lingüístico en su traducción (que se imprimió en su propia casa editorial, cabe suponer que bajo la supervisión del autor e impresor) apunta quizá a un influjo de hablantes de esta zona en su entorno.

Y qu'el con gran cautela alli esperando
 Que la vna a la otra le entregasse,
Seles robo, la mano adelantando:
 Y como el buelo desde alli tomasse,
 Montes fragosos y asperos passando;
 Y do Medusa estaua al fin llegasse
 Por boscages donde hay horror contino,
 por lugares sin rastro y sin camino.

Otro rasgo lingüístico que pudiera tener relación con el origen geográfico del traductor lo encontramos en el siguiente pareado, correspondiente a la petrificación final por Perseo de los hombres de Fineo al mostrarles la cabeza de Medusa. En efecto, en el último verso se emplea la construcción *en + infinitivo* (con valor temporal, por *al + infinitivo*), fenómeno propio del catalán y que también aparece entre los castellano hablantes de las comarcas interiores del territorio valenciano:

Dozientos eran los qu'en pie quedaron,
 Y **en ver** el gesto horrendo se quajaron.

Por lo general, el traductor recoge los símiles ovidianos, si bien en ocasiones estos sufren reducción. Por otro lado, Mey incorpora elementos que se encuentran ausentes en el texto latino; o, viceversa, suprime algún aspecto presente en el poema original. Véase, a modo de ejemplo, la manera como resuelve el siguiente pasaje (correspondiente al inicio del Libro V de las *Metamorfosis*, vv. 1-7).²³⁰

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE FELIPE MEY
Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros / agmine commemorat, fremida regalia turba/ atria complentur, nec coniugalia festa/ qui canat, est clamor, sed qui fera nuntiet arma, / inque repentinos conuiuia uersa tumultus/ adsimilare freto possis, quod saeua quietum/ uentorum rabies motis exasperat undis.	Y mientras el héroe hijo de Dánae va refiriendo todo esto en medio de la asamblea de los Cefenes, una multitud vociferante invade el palacio real. Y sus gritos no son cantos que celebren una fiesta nupcial, sino señales que preludian una fiera contienda. Y el festín se convierte de repente en una refriega, lo que podría compararse con el mar en calma que la rabiosa acometida de los vientos enfurece agitando las olas.	Entretanto que da razón Perseo / De los trances notables que ha corrido,/ En medio de la gente de Cefeo;/ La real casa se hinche de ruido:/ Cessaron los cantares de Himeneo,/ Que solo suena Marte embrauecido;/ Y del combite en armas la mudança/ Parece en mar fortuna tras bonança.

Como se puede observar, en esta octava encontramos hasta tres fenómenos destacables: por un lado, se suprime el circunloquio referido al héroe para dar directamente el nombre de Perseo (v. 1); por otra parte, se introduce la alusión a los dioses Himeneo y Marte para referirse, respectivamente, a los cantos nupciales y a los de batalla, elemento que no aparece en Ovidio; por último, Mey mantiene el símil final del fragmento

²³⁰ Cf. RUIZ DE ELVIRA (1975: 160).

comprimiéndolo en un único endecasílabo.

Vemos, pues, cómo, por lo que se refiere al aspecto propiamente estilístico, nuestro impresor y profesor acierta a conseguir una muy digna traslación del texto original a la lengua meta. Observemos un nuevo ejemplo en las dos octavas siguientes:

Yo que a Medusa horrible he sugetado,
 Y a bolar por el ayre me he atreuido;
 Fuera con tales prendas escuchado,
 Y a los demas por yerno preferido?
 Despues que este mi braço os la haya dado
 Libre de muerte, me la deys os pido.
 Ellos lo aceptan, y aun le persuaden;
 Y el reyno en dote a la donzella añaden.
 Quien condicion mas dura no admitiera
 Puesta su hija en tal extremo viendo?
 Pero veys donde mueue aquella fiera
 Con el pecho las ondas desparziendo:
 Como se mueue a remo una galera,
 Y por el agua va camino abriendo,
 Al peñasco derecha se encaraua;
 Y a tiro de honda cerca del ya estaua.

Como se observa a continuación, la traducción del valenciano no desmerece al original ovidiano (Libro IV, vv. 699-710)²³¹

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
<p>[...] Gorgonis anguicomae Perseus superator et alis/ aetherias ausus iactatis ire per auras,/ praeferrer cunctis serte gener; addere tantis/ dotibus et meritum, faueant modo numina, tempto: ut mea sit seruata mea uirtute, paciscor./ Accipiunt legem (quis enim dubitaret?) et orant promittuntque super regnum dotale parentes./ Ecce uelut nauis praefixo concita rostro/ sulcat aquas iuuenum sudantibus acta lacertis,/ sic fera dimotis impulsu pectoris undis/ tantum aberat scopulis, quantum Balearica torto/ funda potest plumbo medii transmittere caeli.</p>	<p>«[...] yo, Perseo, vencedor de la Gorgona de cabellera de serpientes, y que he osado atravesar los aires celestes con alas vibrantes, yo sería sin duda el yerno que escogeríais entre todos; a tan extraordinarios títulos quiero ahora añadir también un servicio, si es que los dioses me favorecen. La condición que pongo es que sea mía si la salva mi valor». Aceptan los padres el compromiso (¿y quién habría dudado?) y le apremian, prometiéndole además un reino como dote. He aquí que, del mismo modo que un rápido navío surca las aguas con su agudo espolón de proa, empujado por brazos sudorosos de jóvenes, así el monstruo, abriéndose paso entre las olas al impulso de su pecho, distaba aún de los escollos un trecho tan largo como el que puede una honda balear hacer recorrer a través del cielo al plomo volteado.</p>

En efecto, Felipe Mey reduce ligeramente el contenido (por razones básicamente métricas) en unos términos que nada tienen que envidiar a la técnica de Pérez Sigler.

²³¹ Cf. RUIZ DE ELVIRA (1975: 152).

Pues, como recordábamos más arriba, también el salmantino forzaba la forma y eufonía del endecasílabo por necesidades de versificación (como vemos que hace Mey en el v. 7 de la primera estrofa citada, donde encontramos diéresis en *persiaden*). Además, el impresor valenciano mantiene en lo posible los símiles ovidianos de la nave y la honda (ajustándose asimismo a la métrica elegida) con un elegante estilo que juzgamos sensiblemente superior al de Bustamante.

Por otro lado, cabe destacar la apelación al lector u oyente en el v. 3 de la segunda estrofa, recurso que ya vimos que utilizaba el propio Ovidio y que también podemos relacionar con el empleo de esta misma técnica al inicio del relato sobre Perseo por el traductor santanderino. No obstante, se trata de casos muy diferentes. En efecto, Bustamante se dirige al receptor de su texto para ponerle en antecedentes sobre el héroe, añadiendo al texto latino elementos procedentes de otras fuentes:

Este Acrisio era del linage de Cadmo, y padre de Danae, la qual pario à Perseo, hijo de Iupiter, y fue de la manera que agora oireis.

Por el contrario, Felipe Mey emplea la forma verbal «veys» como traducción del término ovidiano *ecce* y de nuevo, según todo parece indicar, por razones métricas.

Un fenómeno distinto es la introducción del traductor en su propio texto, algo que encontramos en pleno relato de la batalla entre Perseo y Fineo en medio del banquete nupcial. Se trata de un verso interpolado entre los correspondientes a la traducción del Libro V, vv. 86-87, que no tiene fundamento en el original latino:

A Liceto, y Abaris Caucaseo
Con Flegias, Clito, y Helice igualando,
tras los que ya **conte**, mato Perseo.

De nuevo pensamos que el empleo de este recurso obedece a razones relacionadas con la versificación.

En algunos casos encontramos el empleo por Mey de una lítotes que no aparece en Ovidio. Por ejemplo en el siguiente pasaje, correspondiente al Libro V de Ovidio, vv. 79-83²³²:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE FELIPE MEY
At non Actoriden Erytum, cui lata bipennis/ telum erat, admoto Perseus petit ense, sed altis/ extantem signis multaeque in pondere massae/ ingentem manibus tollit cratera duabus/ infligitque uiro [...]	En cambio a Érito el hijo de Áctor, cuya arma era una ancha segur de dos filos, no lo atacó Perseo valiéndose de la espada, sino que levantó con las dos manos un enorme cratero que estaba decorado con	[...] Erito destas pruevas no se espanta,/ Mas con vna segur le va delante; / La cimitarra el Griego aqui no emplea,/ Pero con nuevas armas le golpea.// Vn vaso vio de peso no mediano. / Que estaua a marauilla

²³² Cf. RUIZ DE ELVIRA (1975:163). Encontramos otro caso de lítotes (sin correspondencia en el texto original) un poco más abajo y en un pasaje muy similar. En concreto, se trata del v. 120 del Libro V («raptae de dextro **robusta** repagula post»), que RUIZ DE ELVIRA (*loc. cit.*, p. 165) traduce como 'la **sólida** barra del cerrojo' y Mey como 'Y una tranca **de peso no ligero**'.

	altorrelieves, muy macizo y pesado , y lo estrelló contra el hombre.	entretallado./ El queal asio con vna y otra mano,/ y le arrojó al guerrero denodado [...]
--	---	---

Pasando a los elementos relacionados con el contenido, encontramos en la traducción de Mey diversas coincidencias con la de Pérez Sigler. Entre ellas, nos llaman la atención las dos siguientes:

- Perseo da muerte a la bestia marina «Metiendo hasta la cruz la espada dentro».
- Tras la muerte de Medusa, «Pegaso alado, y Crisaor naciera» (de su cabeza).

Por el contrario, en el valenciano no se especifica el color de los cabellos de la gorgona (rubia en Pérez Sigler), y el nombre de la madre de Andrómeda adopta la forma Casíope.

Un aspecto original de Felipe Mey es la posible alusión a la celebración del matrimonio entre Perseo y Andrómeda, puesto que no aparece referencia alguna al acto mismo de la boda ni en el texto ovidiano ni en los de las dos traductores castellanas anteriores. En efecto, en todos ellos se pasa directamente de la liberación de la doncella (pasando por el nacimiento del coral) a los sacrificios y a la entrada en el banquete nupcial (encabezada la comitiva por los dioses Amor e Himeneo). De todos modos, la alusión del impresor valenciano es tan escueta («Y celebrase luego el casamiento») que bien podría referirse al propio banquete y no al rito del matrimonio²³³.

En otras ocasiones, Mey suprime algún elemento de la materia original simplemente, pensamos, para amoldarla al esquema métrico elegido. Así por ejemplo en la estrofa siguiente (libro V de Ovidio, vv. 8-12):

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE FELIPE MEY
Primus in his Phineus, belli temerarius auctor./ fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam./ 'en', ait, 'en adsum praereptae coniugis ultor./ nec mihi te pennae nec falsum uersus in aurum / Iuppiter eripiet' [...]	Fineo es el primero, temerario promotor de la guerra, que blandiendo una jabalina de fresno provista de punta de bronce dice: «Aquí estoy yo, y dispuesto a vengar ell que se me haya arrebatado a mi prometida. Ni tus alas ni tampoco Júpiter convertido en falso oro te servirán para escapar de mí»	Fue Fineo de todos el primero./ El qual con vna lança que blandia/ Con los estremos de luzido azero./ A grandes bozes, Heme aqui, dezia./ Aqui estoy yo, feroz gritaua, y quiero/ Vengar el robo de la esposa mia;/ Y tus alas, ni Iupiter son parte/ A poder de mis manos escaparte.

²³³ En realidad, la ceremonia nupcial entre los griegos consistía básicamente en un acto en el que se escenificaba la entrega de la novia por parte de su padre a su nuevo esposo. A tal fin, el cortejo nupcial se trasladaba desde la residencia original de la desposada hasta su nuevo domicilio, que era el de la familia del novio.

Vemos, pues, que Mey suprime en su traducción la referencia a la lluvia de oro que sirvió a Júpiter para engendrar a Perseo.

Por lo que se refiere a la fortuna cosechada por esta versión parcial de las *Metamorfosis*, Cossío señala en los siguientes términos la escasa popularidad que alcanzó:

La difusión de esta traducción fue, sin duda, escasa, y no vuelve a imprimirse. Su influencia en los poetas que trataron estos temas puede decirse que debió de ser nula.²³⁴

En efecto, esta traducción incompleta tiene toda la traza de haber reducido su público al círculo más próximo al propio Mey, sin mayor trascendencia popular. Lo más seguro, pensamos, es que el autor la utilizase como apoyo para sus clases en la Universidad de Valencia, tal y como apunta Cossío que debió de ocurrir con los poemas de Mey y con sus trabajos de gramática²³⁵

Sin embargo, ello no obsta para que el texto que el impresor y profesor valenciano logró concluir constituya una versión muy digna, aunque desgraciadamente inconclusa, del poema de Ovidio. En ella muestra el autor unas aptitudes más que aceptables tanto para la versificación como para traslación del texto original al castellano en contenido y en forma poética.²³⁶ De ahí que su aportación al conocimiento del mito de Perseo bien merezca, a nuestro juicio, rescatarse del olvido en el que se halla sumida.

3. 1. 1. 5. PEDRO SÁNCHEZ DE VIANA

La última de las versiones castellanas de las *Metamorfosis* que salieron a la luz durante el siglo XVI fue la del médico Pedro Sánchez de Viana. Al contrario que sus dos predecesoras en verso, la nueva traducción (Valladolid, 1589) alcanzaría una difusión comparable a la que obtuvo la de Bustamante; y es, de todas, la que ha recibido las críticas más favorables, tanto por lo que se refiere a la fidelidad al texto original como al aspecto estilístico.

El trabajo apareció bajo el título de *Las Transformaciones de Ovidio: Traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y explicación de las Fabulas: reduciéndolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología, e Historia*. Consta, pues, de dos partes, si bien ambas se publicaron en un mismo volumen. La traducción del poema ovidiano ocupa la primera parte, mientras que la segunda está integrada por una serie de anotaciones al texto de la versión castellana.

Esta segunda parte constituye una especie de tratado mitográfico no sistemático en el que se ofrecen detalles de la narración principal de cada una de las fábulas. Sánchez de Viana aporta información acerca de diversos aspectos tangenciales de las mismas (personajes, lugares, etimologías, etc.) y expone las distintas interpretaciones que sobre ellas han dado los diversos autores. Por si los méritos de la traducción no fuesen ya de por sí notables, este *Comento* (encabezado por el título de *Anotaciones sobre Ovidio*) contribuyó sin duda al éxito y difusión de la obra.

²³⁴ COSSÍO (1998: 65).

²³⁵ COSSÍO (1998: 64).

²³⁶ De hecho, don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Biblioteca de Traductores* calificaba esta traducción de Mey como «muy notable, si bien incompleta» (Cf. COSSÍO: 1998: 68).

Acerca del autor, parece ser que era natural de Viana (Valladolid). Conocemos que obtuvo sucesivamente los distintos grados en la carrera de Medicina: bachiller (1564), licenciado (1583) y, finalmente, doctor (1591). Con gran prestigio ejerció su profesión en la capital pucelana, compaginándola con igual fortuna con la tarea de traductor (pues también es autor de una versión del tratado *De Consolatione Philosophiae*, de Boecio).

Su traducción de las *Metamorfosis* alterna, en general, los tercetos encadenados (para la narración) con las octavas (para los parlamentos). Contra la escrupulosa regularidad que le atribuye Cossío en este aspecto²³⁷, lo cierto es que encontramos no pocas excepciones a esta norma, al menos en las estrofas dedicadas a la fábula de Perseo. En general se trata de intervenciones muy breves de monólogo, introducidas por el discurso narrativo e integradas en el interior de uno o varios tercetos.

La parte analizada comprende un total de ochocientos setenta y cuatro endecasílabos: desde el Libro IV, vv. 1095-1487, hasta el Libro V, vv. 1-481.²³⁸ El cuerpo de la traducción sigue con gran fidelidad el relato ovidiano, y son minoría las adiciones y supresiones de contenido respecto al original latino. En el aspecto estilístico recoge, por tanto, la mayor parte de los símiles empleados por Ovidio, y en pocas ocasiones añade Sánchez de Viana algún elemento de su cosecha. No obstante, por lo que se refiere a la versificación, los méritos de nuestro traductor no parecen superiores a los de sus dos antecesores.

En efecto, el médico vallisoletano usa y abusa de la sinéresis y la dialefa para cuadrar la métrica en numerosas ocasiones, y tampoco faltan casos de endecasílabos que adolecen de escasa armonía. Como resulta evidente, este tipo de excesos en las licencias métricas son plenamente lícitos, y más en un texto de semejantes dimensiones; y asimismo resultan perfectamente comprensibles las imperfecciones en la armonía de los versos. Pero habrá que admitir que estas observaciones son igualmente válidas tanto para el trabajo de Pérez Sigler como para el de Felipe Mey (por más que esta última traducción sea solo parcial).²³⁹

Así pues, por lo que se refiere a las licencias métricas, Sánchez de Viana emplea con frecuencia la sinéresis para abreviar el nombre de Perseo, convertido no pocas veces en bisílabo merced a este recurso. Así en casos como el siguiente, entre muchos otros (Libro IV, v. 1186):²⁴⁰

a Perseo, que cortes y comedido

²³⁷ COSSÍO, (1998: 67-68).

²³⁸ Para nuestro análisis de la fábula de Perseo en la traducción de Pedro Sánchez de Viana hemos consultado tres ejemplares de la obra: dos antiguos (custodiados, respectivamente, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia; ejemplar, este último, en el que solo se han consultado las *Anotaciones*); y un tercero en la edición moderna llevada a cabo por Juan Francisco Alcina en Planeta (ALCINA, ed. de OVIDIO, *Las Metamorfosis*, trad. de Pedro Sánchez de Viana. Barcelona, Planeta, 1990, pp. 150-175). Esta última edición ofrece los versos numerados, y de ahí la numeración que presentamos.

²³⁹ En este sentido, ya don Marcelino Menéndez y Pelayo observaba cierto descuido y desaliño en la métrica de la traducción de Sánchez de Viana, que aun así le parecía -en conjunto- superior a sus tres antecesoras (incluyendo la versión en prosa de Bustamante). Por su parte, Cossío achaca tales defectos en la versificación a nuestra poesía áurea en general (Cf. COSSÍO, *op. cit.*, pp- 68-69).

²⁴⁰ Salvo indicación expresa, citamos por el texto de la primera edición, con la numeración de la moderna.

El mismo fenómeno afecta también a otros nombres propios (aunque curiosamente no lo encontramos ni en Fineo ni en Cefeo): así en los de Dánae (Libro IV, v. 1281), Aconteo (Libro V, v. 390); o a gentilicios como Caucaseo, escrito con mayúscula inicial (Libro V, v. 174). En ocasiones, la sinéresis se une a la sinalefa, como en el ejemplo siguiente, referido a Protea, uno de los caídos en la refriega propiciada por Fineo (Libro V, v. 207):

Tambien Protea y Hamō alli murieron

Abundan asimismo los casos de sinéresis por desplazamiento acentual, como el siguiente (Libro IV, v. 1261):

Y quanta confiança auia tenido

Tampoco son escasos los ejemplos de hiato o dialefa, como el siguiente (Libro IV, v.1282):

A-esta me entregara por marido

En ocasiones no se trata necesariamente de una dialefa, sino que también podríamos

estar ante una aspiración de la «h» inicial. Así, entre otros muchos, en el siguiente verso (Libro V, v. 332):

Porque se le ha-hincado en la garganta

No ocurre lo mismo, en cambio, en este otro caso, donde la grafía original omite la «h» (que, al contrario que en el ejemplo anterior, no procede de F- inicial latina) e invierte el orden actual de las letras «u» y «v» (Libro V, v. 88):

Y-vuo en ello dares y tomares

Como ejemplo de endecasílabo poco logrado, podemos aducir el siguiente, que citamos tal y como figura en el texto por nosotros manejado de la edición antigua (se trata del v. 7 de la primera estrofa de la traducción del Libro V):

Mas antes arguye batalla fiera

En efecto, mucho habría que forzar la acentuación del verso citado para convertirlo en un endecasílabo melódico. Sin embargo, en la edición moderna de Alcina este mismo verso aparece como sigue:

Antes arguye más batalla fiera

Como se puede apreciar, una simple variación en el orden de las palabras produce como efecto la deseada armonía. No obstante, desconocemos la autoría de este cambio, pues el texto que manejamos corresponde a la primera edición; mientras que el de la edición moderna, aunque basado en el publicado en 1887 por la Biblioteca Clásica (Madrid, Hernando), estaría cotejado, según Alcina, con el ejemplar de la primera edición que se conserva en la Biblioteca de Catalunya.²⁴¹

²⁴¹ ALCINA, *loc. cit.*, «Introducción», p. xxx. Lo más seguro es que se trate de una alteración ameliorativa realizada en la edición de 1887 y que haya pasado desapercibida para el profesor barcelonés.

En cuanto a los rasgos lingüísticos, nos llama la atención el empleo del laísmo en casos como el siguiente (Libro IV, vv. 1248-1253):

Callo, q siendo el hombre, y virgẽ ella,
No le osa responder, y se tapara
Con sus hermosas manos la donzella,
Si atada como esta no se hallara.
Y siendo **la** impossible vergonzosa
De lagrimas baño su hermosa cara.

Igualmente destacable nos parece la siguiente forma analítica del futuro perfecto; un uso arcaico que posiblemente se deba a razones métricas (Libro IV, vv. 1290-1291):

Si respondeys a mi merecimiento,
Librada **darmela heys** en casamiento.

Un uso extraño es el del pronombre neutro «lo» para sustituir a un sintagma en función de complemento predicativo. Lo encontramos en el siguiente fragmento (Libro IV, vv. 1233-1235):

No pudiera quedar desengañado,
Y apenas **lo** quedo, quando ignorante
Del amoroso fuego fue tocado.

Tal y como indicábamos más arriba, lo más habitual en Sánchez de Viana es el empleo de los tercetos encadenados para el discurso narrativo-descriptivo y el de la octava para los parlamentos. Un ejemplo lo tenemos en el fragmento siguiente de la narración (donde, de paso, observamos un nuevo caso de laísmo). Se trata de los versos que continúan a los de la cita anterior (Libro IV, vv. 1236-1247):

Y vista una belleza semejante,
Se oluida casi de exercer su buelo,
Y pidela, poniendose delante,
Diziendo ansi, la causa de su duelo:

O digna no de laços semejantes
Sino de ver tus miembros rodeados,
De aquellos, conq Amor a los amâtes
En afficion estrecha tiene atados.
Suplicote señora no te espantes
Dime tu nombre, y tierra, y quales hados,
O q razon te puso enla cadena
Que a tal beldad parece bien agena.

A veces la octava u octavas incluyen un fragmento narrativo. Así ocurre en el siguiente ejemplo, en el que Fineo, hermano del rey Cefeo, acaba de irrumpir en el banquete nupcial para desafiar a Perseo. Cefeo se dirige a su hermano para tratar de calmarlo, en una larga intervención que ocupa cinco estrofas. Transcribimos la primera de ellas (Libro V, vv. 25-32), que se inicia con unos versos narrativos (la forma verbal inicial *querie* se refiere a Fineo, mientras que *fue* tiene a Cefeo por sujeto):

Querie arrojar la lanza, y fue de presto
A se poner Cepheo por defensa,
Y a grandes bozes dize ques aquesto?
Quiẽ te haze hrno hacerme tal ofẽsa?
Es este a tal trabajo premio honesto?
A tal merced es justa recompensa?
Ansi merece ser remunerado
Quien ha del mōstro Andromeda librado?

Sin embargo, como también advertíamos, en no pocas ocasiones encontramos breves intervenciones de diálogo (o, más específicamente, de monólogo) que, por su brevedad, se integran dentro de los tercetos. Así ocurre, entre otros muchos casos, en el ejemplo siguiente (Libro V, 179-190):

Y no teniendo brio, ni osadia
De estar propinco a Perseo, desde afuera
Arroja vn dardo, y dio do no queria.
Porque a Yda acerto el qual no era
De vno, ni otro vando, y mal herido,
A Phineo hablo desta manera:
**Pues que por enemigo me has tenido,
De quien heziste tal, recibe agora
Herida, qual de ti la he recebido.**
El dardo que de si saco, a la hora
Queria arrojar, no pudo desmayado
Con tanta sangre que cayo a deshora.

Como sus antecesores en verso, Sánchez de Viana emplea la segunda persona del plural para dirigirse al lector u oyente; pero se trata de una traducción de la forma latina *ecce*, como observamos en el ejemplo siguiente (Libro V, vv. 149):

Y **veys** aqui Forbante descendiente
De Mithion, y Amphimedõ tractarõ
De pelear con animo valiente.

Pasando al contenido, la versión de Sánchez de Viana traduce con admirable exactitud los versos ovidianos, moldeando la materia poética hasta adaptarla al metro castellano elegido sin apenas merma en el resultado final. Pese a ello, en ciertos casos encontramos también algunas modificaciones respecto al texto original.

A título de ejemplo, observemos el siguiente pasaje, que corresponde a la lucha de Perseo contra el monstruo marino (Libro IV de Ovidio, vv. 714-727; Libro IV, vv. 1306-1333 en la traducción de Sánchez de Viana)²⁴²:

²⁴² RUIZ DE ELVIRA (1975:153).

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
<p>utque Iouis praepes, uacuo cum uidit in aruo/praebentem Phoebo liuentia terga draconem,/ occupat auersum, nec saeua retorqueat ora,/ squamigeris auidos figit ceruicibus unges,/ sic celeri missus praiceps per inane uolatu/ terga ferae pressit dextroque frementis in armo/ Inachides ferrum curuo tenus abdidit hamo./ Vulnere laesa graui modo se sublimis in auras/ adtollit, modo subdit aquis, modo more ferocis/ uersat apri, quem turba canum circumsona terret;/ ille auidos morsus uelocibus effugit alis,/ quaque patet, nunc terga cauis super obsita conchis,/ nunc laterum costas, nunc, qua tenuissima cauda/ desinit in piscem, falcato uerberat ense./</p>	<p>y como la rauda ave de Júpiter, cuando en un campo abierto ha visto una serpiente que ofrece a Febo su dorso cárdeno, se apodera de ella por detrás, y, para que no pueda volver sus feroces fauces, clava en el escamoso cuello sus codiciosas garras, así el Ináquida, abalanzándose verticalmente a través del espacio en rápido vuelo, gravitó sobre el lomo del monstruo y, mientras éste aúlla, en su hombro derecho le hundió el hierro hasta el curvo garfio. Al recibir la profunda herida, tan pronto se levanta erguido en el aire, como se sumerge en las aguas o se revuelve como un feroz jabalí al que acosa la jauría que aúlla a su alrededor. El héroe elude gracias a sus veloces alas los ávidos mordiscos, y por dondequiera encuentra acceso golpea con su espada ganchuda ya el lomo cuajado de cavernosas conchas, ya las costillas de ambos lados, ya la parte por donde la cola es más delgada y termina en pez.</p>	<p>Mas el con grã destreza, y grã pujãça/ Qual aguila de summa ligereza/ Visto el dragon al Sol en campo raso./ Que a su dorado lomo se endereça./ Que porque no la hiera, buelto a caso/ El ocico cruel, en la escamosa/ Ceruiz se affierra, y no le hiere passo./ El bisnieto de Abãte el monstro acosa./ En buelo por el ayre leuantado./ Con su certera diestra y animosa./ Y en la derecha espalda le ha acertado./ Metiendo todo el hierro, de manera/ Que hasta el anzuelo coruo le ha llegado./ Herida de tal arte, va la fiera/ Fremiendo por el agua, y se endereça/ Agora por el ayre muy ligera./ Chapuzase otras vezes con braeaza./ Agora va al traues con furia tanta/ Qual jauali feroz, que en poca pieza/ Espera ver la turba que le espanta/ De perros sobre si. Mas Perseo huyendo/ Sus golpes, por el ayre se leuanta/ Y el lado y las costillas escogiendo/ Por partes mas sin conchas, animoso/ Con el alfange agudo esta hiriendo. / Y a las vezes la cola do el brauoso/ Marino monstro fiero en pez acaba,/ Con impetu es herida riguroso.</p>

Como se puede apreciar, la traducción del vallisoletano mantiene los dos símiles empleados por Ovidio (aunque con alguna modificación en el caso del águila, cambio que parece obedecer a un intento clarificador de la materia original). Asimismo ofrece las formas «hierro» y «anzuelo» (y no «espada» y «cruz» como sus dos predecesoras en verso) para los términos latinos *ferrum* y *hamo*. La descripción de la bestia es igualmente fiel al texto ovidiano, al igual que la lucha entre esta y Perseo.

Sin embargo, en este fragmento de traducción observamos igualmente diversas alteraciones con respecto al original latino. Así, encontramos un cambio en el

circunloquio referido al héroe (que el vallisoletano no traduce como «el Ináquida», sino como «el bisnieto de Abante»). Pero también otra modificación más significativa al resolver como «por partes mas sin conchas» una expresión que en el texto original significa todo lo contrario. A nuestro juicio se trata de un cambio completamente gratuito y difícil de explicar, puesto que, en su conjunto, la parte analizada de traducción de Sánchez de Viana resulta escrupulosamente fiel al poema ovidiano.

En esta misma línea de fidelidad al original, en los casos en los que no acierta a mantener el orden presentado por el texto latino, el doctor pucelano altera esta disposición: ya sea avanzando los materiales o bien recogidos *a posteriori*. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, correspondiente a *Metamorfosis*, Libro V, vv. 79-84 (161-170 en la traducción de Sánchez de Viana)²⁴³:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
At non Actoriden Erytum , cui lata bipennis/ telum erat, admoto Perseus petit ense, sed altis/ extantem signis multaeque in pondere massae/ ingentem manibus tollit cratera duabus/ infigitque uiro: rutilum uomit ille cruorem/ et resupinus humum moribundo uertice pulsat./	En cambio a Érito el hijo de Áctor, cuya arma era una ancha segur de dos filos, no lo atacó Perseo valiéndose de la espada, sino que levantó con las dos manos un enorme cratero que estaba decorado con altorrelieves, muy macizo y pesado, y lo estrelló contra el hombre. Vomita éste roja sangre, cae de espaldas y golpea la tierra con la cabeza moribunda.	Mas al hijo de Actoro, que leuanta/ Vna hacha, que era el arma que traya./ Mato tambien, mas no con gloria tãta/ Por que dexada el Harpe arremetia/ A vn vaso señalado con grandeza./ Y con polida hechura, que alli auia./ El qual con ambas manos y braueza/ Tiro al triste Eritheo , y no le yerra./ Pues que le hizo pedaços la cabeça ./ Lançando roxa sangre cae en tierra [...]

No faltan, sin embargo, ocasiones en las que el traductor introduce elementos de su cosecha, ajenos por tanto al texto original, por necesidades métricas. Así en el fragmento siguiente, continuación del anterior, donde el vallisoletano introduce dos versos que completan el terceto encadenado (Libro V de Ovidio, vv. 85-88; Libro V, vv. 171-177 en la traducción de Sánchez de Viana)²⁴⁴:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
Inde Semiramio Polidegmona sanguine cretum/ Caucasiumque Abarim Sperchionidenque Lycetum/ intonsumque comas Helicem	Tiende luego por tierra a Polidegmon, vástago de la sangre de Semiramis, a Ábaris del Cáucaso, a Liceto del Esperquio, a Hélíce de intonsa cabellera,	Murieron otros muchos juntamente,/ Que fueron compañeros en la guerra, / Polydemon de Reyes descendiente/ Abaris Caucaseo, Phlegia y Clyto,/

²⁴³ RUIZ DE ELVIRA (1975: 163).

²⁴⁴ RUIZ DE ELVIRA, *ibidem*.

Phlegyamque Clytumque/ sternit et extractos morientum calcat acruos.	a Flegias y a Clito, y pisa montones de cadáveres apilados.	Y el cabelludo Eliz, y otra gente./ Los muertos eran tantos, y el conflito/ Tal, que pisar sobre ellos conuenia [...]
--	---	---

En pocas ocasiones encontramos en la traducción del vallisoletano cambios significativos respecto al texto original. Además de la ya citada inversión del significado en *terga cauis super obsita conchis*, uno de los más notables (aunque tal vez se trate de un simple error de imprenta),²⁴⁵ sería el siguiente. Corresponde al vuelo de Perseo tras dar muerte a Medusa (Libro IV de Ovidio, vv. 621-624; Libro IV, vv. 1122-1127 en la traducción de Sánchez de Viana)²⁴⁶:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
Inde per immensum uentis discordiubus actus/ nunc huc, nunc illuc exemplo nubis aquosae/ fertur et ex alto seductas aethere longe/ despectat terras totumque superuolat orbem;	A continuación, empujando a través de la inmensidad del espacio por vientos en pugna, es arrastrado de un lado para otro a semejanza de una nube cargada de agua y desde las alturas del cielo contempla a lo lejos la tierra y va sobrevolando el mundo entero.	Por fuerza delos vientos diferentes,/ A forma de una naue fue llevado/ De alli por varias tierras, varias gētes./ Que sobre ellas en buelo leuantado,/ Con gran contētamiento las veyá,/ Auiendo a todo el orbe buelta dado.

Otras variaciones, cuyo origen último es seguramente de tipo métrico, se explican además por una aproximación de la materia antigua a la época del traductor; aunque por lo general no ocurre así, como ya se ha visto en la traducción de *ferrum curuo tenus abdidit hamo*.

Un ejemplo de esta práctica (en el que Sánchez de Viana convierte a los dioses paganos en el Dios único del cristianismo) lo encontramos en los siguientes versos, correspondientes a la transformación de Atlas en monte (Libro IV de Ovidio, vv. 660-662; Libro IV, vv. 1303-1305 en la traducción del pucelano)²⁴⁷:

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
[...] tum partes altus in omnes/ creuit in immensum (sic di statuistis) et omne/ cum tot sideribus caelum	Agrandándose después en todas direcciones creció desmesuradamente -así lo determinasteis los dioses - y	Y de suerte creció la muchedumbre/ (Mãdolo Dios) q enel se assiēta el cielo/ Cõ todas sus

²⁴⁵ No obstante, en la edición moderna de Alcina aparece la misma forma (ALCINA, *loc. cit.*, p. 150).

²⁴⁶ RUIZ DE ELVIRA (1975: 149).

²⁴⁷ RUIZ DE ELVIRA (1975: 150).

requeieuit in illo.	el cielo entero con todos sus astros descansó sobre él.	estrellas, y su lūbre.
---------------------	--	------------------------

En estos mismos versos observamos un cambio en la forma verbal, ya que en el texto ovidiano aparece un vocativo dirigido a los dioses en segunda persona del plural, mientras que Sánchez de Viana traduce en tercera persona.

Otros detalles en el contenido de la traducción del vallisoletano son los siguientes:

- a) De la sangre de Medusa surge Pegaso «con otro hermano», del cual no se ofrece ni el nombre ni ninguna otra información.
- b) Los cabellos de la joven Medusa (antes de convertirse en monstruo) eran «de oro», como en Pérez Sigler (y como en Anguillara).
- c) No aparece el nombre de Casiopea.

Por lo que se refiere al *Comento*, o *Anotaciones* a los distintos libros del poema ovidiano, esta segunda parte de la obra viene acompañada de una tabla de los autores consultados. Encontramos en ella una larga nómina de fuentes, desde las clásicas hasta otras más cercanas en el tiempo. Limitándonos a las anotaciones relativas a la fábula de Perseo, se hallan alusiones a nombres como los siguientes:

- Autores de la Antigüedad griega como Estrabón, Pausanias, Teócrito, Hesíodo o Eurípides;
- Clásicos latinos como Cicerón, Plinio, Horacio, Lucano, Galeno o Virgilio;
- Judíos como León Hebreo;
- Cristiano-latinos como San Jerónimo, San Fulgencio o San Isidoro de Sevilla;
- En la patrística oriental, el imprescindible Eusebio de Cesarea;
- Mitógrafos como Higino y Natale Conte;
- Escritores medievales como Dante;
- Entre los españoles encontramos los nombres del Tostado (con su tratado *Sobre Eusebio*) y de Sánchez, autor de los *Emblemas morales*.

A diferencia del *Diccionario poético* de Pérez Sigler, que sigue un orden alfabético, las *Anotaciones* de Sánchez de Viana se van desarrollando al hilo del texto de la traducción castellana. En general, los comentarios del médico y traductor son bastante prolijos, salvo aquellos que suponen una autorreferencia a otra anotación aparecida en el *Comento*, ya sea con anterioridad o con posterioridad.

El doctor pucelano ofrece en cada caso la historia mitológica, su genealogía y características del mito antiguo, ofreciendo cuando se requiere las distintas versiones; y, junto a ello, una serie de interpretaciones de tipo evemerista, físico y moral. Además,

como advierte Alcina, se observa en Sánchez de Viana un esfuerzo sincrético para hacer concordar los mitos antiguos con las enseñanzas de la Biblia (en la línea de Bernardo Silvestre o Guillermo de Conches, en el siglo XII; o de autores posteriores como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y León Hebreo)²⁴⁸.

En los comentarios expuestos al hilo de la fábula de Perseo nos llama la atención el hecho de que se trate en todos los casos de adiciones eruditas, y no de notas aclaratorias que pudieran contribuir a explicar algún posible punto oscuro de la traducción. Por ejemplo, a propósito de los versos siguientes (Libro V, vv. 277-280):

[...], y aunque alas veces adeuina
Ethion el sagaz, hora no crea
Le bastara, que morira engañado
Del aue que otras vezes le recrea

Este fragmento de Sánchez de Viana corresponde al Libro V de las *Metamorfosis*, vv. 146-147,²⁴⁹ y, como podemos observar, tal vez haría falta una nota explicativa que acercara al lector a la correcta interpretación del pasaje, que acaso, de otro modo, no se acabe de entender²⁵⁰.

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA
Aethionque sagax quondam uentura uidere, tunc aue deceptus falsa [...]	Y Etíon, competente en otro tiempo en ver el futuro, pero defraudado entonces por un falso agüero.

Por otro lado, en ocasiones el médico vallisoletano introduce *ad hoc* en su traducción algún elemento ajeno al original ovidiano con la única intención de dar pie a una de sus *Anotaciones*. Así por ejemplo en el siguiente pasaje (Libro IV de Ovidio, vv. 663-665; en la traducción, Libro IV, vv. 1206-1210):

TEXTO ORIGINAL DE OVIDIO	TRADUCCIÓN DE RUIZ DE ELVIRA	VERSIÓN DE SÁNCHEZ DE VIANA
Cluserat Hippotades aeterno carcere uentos/ admonitorque operum caelo clarissimus alto/ Lucifer ortus erat [...]	Había encerrado el Hipótada a los vientos en su cárcel perpetua, y el lucero matutino, que llama al trabajo, había aparecido, radiante de luz, en lo alto del cielo.	Quitaua de la noche el negro velo/ El oriental luzero, que nacía/ Despertando las obras enel suelo./ Y en la cárcel eterna puesto auia/ Los vientos Eolo [...]

En efecto, la alusión a la noche en el v. 1206 de su traducción permite a Sánchez de Viana introducir una de sus *Anotaciones* (en concreto, la número 5 del Libro IV), para exponer en ella una serie de informaciones acerca de este elemento mitológico (la

²⁴⁸ Cf. ALCINA, *loc. cit.*, «Introducción», p. xxix.

²⁴⁹ RUIZ DE ELVIRA (175: 166).

²⁵⁰ En este caso concreto encontramos notas aclaratorias tanto en la traducción moderna de ÁLVAREZ/IGLESIAS como en la edición que lleva a cabo ALCINA de la versión de Sánchez de Viana. De hecho es lo habitual también en la de RUIZ DE ELVIRA en muchos otros pasajes del poema ovidiano.

Noche), divinizado en la Antigüedad.

Como ya se ha indicado, en muchos casos el *Comento* ofrece una serie de referencias internas para aclarar que tal o cual mito se ha tratado o se tratará en otro lugar, y así remitir al Libro correspondiente de las *Anotaciones*.

Por lo que se refiere a la fábula de Perseo, esta parte del trabajo de Sánchez de Viana supone una muestra suficientemente representativa de la admirable erudición del traductor. El pucelano lleva a cabo una verdadera exhibición de sus conocimientos sobre mitología, apuntando de manera exhaustiva hasta los más nimios detalles de los diversos aspectos de la fábula y remitiéndose a los diversos autores que la han tratado en sus obras. Salvo una *Anotación* (la primera de las del Libro V, referida a Fineo), todas las que se refieren a la historia de Perseo aparecen en el *Comento* al Libro IV, por lo que nos limitamos a dar el número correspondiente sin indicar su adscripción a dicho Libro.

Por otro lado, no siempre refiere Sánchez de Viana las distintas versiones de cada elemento. Por ejemplo, en la *Anotación* 46, para dar cuenta de los antecedentes del relato ovidiano sobre Perseo se remite a Estrabón como fuente de sus informaciones. Y así, identifica con Sérifos («la isla Seripho») el reino de Polidetes (llamado Polydecto), y en ningún momento nos habla de Acaya ni del rey Phauno. Igualmente nos informa de otra serie de detalles basados en la misma fuente; entre ellos los siguientes:

- 1) la prisión de Dánae consiste en «una torre fortissima» y se debe al temor de Acrisio al cumplimiento del oráculo;
- 2) el nacimiento de Perseo se mantiene oculto hasta que el niño tiene tres años;
- 3) la revelación por Dánae de que su hijo fue engendrado por Júpiter se debe a una confesión de la muchacha ante el altar de este dios, obligada por su padre;
- 4) Acrisio no lo cree y, además de abandonar a Dánae y al pequeño Perseo en un arca a la deriva, manda degollar al ama que debiera haber velado por la virginidad de la joven;
- 5) Ambos son rescatados por Diccio (forma que adopta Dictis en la traducción), que es hermano del rey de Sérifos; pero el texto no da a entender que se trate de un pescador profesional, sino solo que en ese momento se encontraba pescando;
- 6) Polydecto acoge a Dánae (sin que se indique que sea ni como esposa ni como «amiga») y a Perseo como a un hijo. En cambio, pasado el tiempo pretende forzar a Dánae, para lo cual aleja a Perseo enviándole a buscar la cabeza de Medusa como supuesto regalo para la dote de Hipodamia;
- 7) en cuanto a la decapitación de Medusa, se nos da cuenta de los dones que Perseo recibe de Minerva y Mercurio, así como de los nombres de las otras dos gorgonas («Stenio, y Euriale»);
- 8) lo siguiente es el regreso de Perseo a Sérifos para recoger a su madre y viajar hasta Argos en compañía también de Andrómeda, sin que se explique el origen de esta acompañante. El objetivo del héroe es encontrarse con su abuelo;

9) sin embargo, Acrisio ha marchado a la ciudad de Larisa huyendo de Perseo. Hasta allí se desplaza el joven para persuadir a su abuelo de regresar con él. Este acepta, pero antes de partir, ambos participan en unos juegos y es así como se cumple el oráculo con la muerte accidental de Acrisio a manos del héroe.

Otros muchos aspectos del mito aparecen diseminados a lo largo de las *Anotaciones*. Entre ellos, los siguientes:

1) Pegaso nace del «ayütamiento de Neptuno y Medusa», aunque no se indica que este nacimiento se produzca a la muerte de la gorgona; como tampoco se habla de ninguno de los hermanos del caballo alado (*Anotación* 47). No obstante, en la número 65, sí se explica que Pegaso nació de la sangre de Medusa, junto con otro hermano llamado Crisaor; y, además, se indica que la fuente que esta criatura hizo brotar fue Hipocrene. Todo ello se basa, según se indica, en los *Emblemas* de Sánchez, y, además, en «la mas comun opiniõ»

2) Los cabellos de Medusa, antes de su transformación en culebras, eran «mas rubios que el oro purissimo» (*Anotación* 47).

3) El oráculo (del que no se indica que fuera de Temis) anuncia a Atlas que «un hijo de Iupiter [...] le auia de quitar la vida», en lugar de los frutos de oro (*Anotación* 49, en la que se señala a Galeno como fuente).

4) Por otro lado (en la misma *Anotación*), se citan varias fuentes del relato sobre la historia de Atlante, indicando que en la fábula han confluído las historias de diversos personajes históricos que compartían ese nombre.

5) En la *Anotación* 54, referida a Andrómeda, el traductor se remite a Orologgio para dar cuenta de las supuestas reliquias del tormento de la joven princesa etíope; pues, según refiere el citado autor, algunos han pretendido señalar en Yope «tierra de Palestina», el lugar de su tormento, así como los huesos del monstruo marino.

6) Según la *Anotación* 58, el monstruo era «vn Ceto Ballena» enviado por las nereidas, y a él fue expuesta Andrómeda por orden del oráculo de «Iupiter Hammon». También se indica a quí que el nombre de la madre de Andrómeda es «Casíope, o Cassiopea».

7) En la *Anotación* 64, Sánchez de Viana se remite a autores como Fulgencio, San Isidoro (llamado «Ysidro») o Natal Comite para explicar la historia de las gorgonas, a las que fusiona con las Greas. No obstante, más abajo asegura que otros autores realizan una distinción entre ambos grupos de Fórcides.

Además de explicar los detalles de la fábula, a lo largo del *Comento* el médico vallisoletano nos va informando de las diversas interpretaciones que cada uno de ellos ha suscitado entre los diversos autores. Entre ellas las hay de todos los tipos: moral, como la que Jerónimo y Horacio ofrecen sobre la lluvia de oro (interpretada en el sentido del amor venal); astrológica, como la de León Hebreo sobre este mismo episodio; historicista, como la de San Fulgencio sobre las gorgonas...

Como conclusión podemos citar las palabras de Cossío acerca del trabajo de Pedro Sánchez de Viana. Según este crítico, la traducción de las *Metamorfosis* llevada a cabo por el vallisoletano

fue, sin duda, de las más leídas, e influye en poetas posteriores eficazmente. Su importancia en el desarrollo de este género de fábulas [las mitológicas] es, pues, muy considerable, como muy considerable es su valor poético [...].²⁵¹

3. 1. 2. UNA TRADUCCIÓN DE LA *FARSALIA* DE LUCANO, POR LASO DE OROPESA

Además de las versiones castellanas de las *Metamorfosis*, encontramos en España traducciones de otras obras clásicas a lo largo de los Siglos de Oro. Entre ellas aparecen varias que contienen pasajes dedicados a la fábula de Perseo. Una de ellas es la *Farsalia* de Lucano, que cuenta con traducción castellana llevada a cabo por Martín Lasso de Oropesa en el siglo XVI. La obra resulta de nuestro interés por incluir un breve pasaje sobre nuestro mito en el que se da cuenta del episodio del surgimiento de las serpientes de Libia tras el vuelo de Perseo con la chorreante cabeza de Medusa.

El hispanolatino Marco Anneo Lucano (Córdoba, 3 de noviembre del 39 d. C-Roma, 30 de abril del 65 d. C) es autor de hasta quince composiciones, aunque solo se nos ha conservado *La Farsalia*. Se trata de un poema épico en diez libros sobre la guerra civil entre César y Pompeyo. Es probable que la obra quedase inacabada debido a la temprana muerte del autor, condenado a abrirse las venas, junto a su tío Lucio Anneo Séneca, por la participación de ambos en la conjura contra Nerón liderada por Pisón unos meses atrás. Al parecer contribuyó a la condena del joven poeta (de solo veinticinco años) la supuesta animadversión del emperador, que habría sentido envidia hacia su genio literario.

Adscrito, como su ilustre ascendente, a la filosofía estoica, Lucano suprime en la *Farsalia* el llamado «aparato divino», i. e., la intervención de los dioses en el desarrollo de la acción bélica, que el autor explica desde el punto de vista del historiador más que poéticamente (ello se debe en parte, también, al hecho de que los acontecimientos narrados se encuentran muy recientes en la memoria colectiva de los lectores de su época). De ahí las críticas que cosechó entre ciertos autores que le atribuían falta de genio poético; entre ellos, Petronio, Quintiliano, Servio o San Isidoro. Pero también fue objeto de elogio por otros como Marcial, Estacio y diversos escritores cristianos como San Jerónimo, San Agustín, Juvencio, Prudencio y Orosio.

Durante la Edad Media, la *Farsalia* es, junto a la *Eneida*, el poema épico más popular y conocido, muy citado por Dante. Y en los siglos áureos, el influjo de la obra se extiende por toda Europa. En España lo citan o imitan escritores como Juan de Mena, Gómez Manrique, el Marqués de Santillana, Ercilla, Cervantes, Miguel de Carvajal, Juan de la Cueva, Cristóbal de Mesa, Góngora, Quevedo, Gracián o Jáuregui. También recibe la admiración de humanistas como Juan Luis Vives y «el Brocense».

251 COSSÍO (1998: 72-73).

La *editio princeps* de la *Farsalia* se imprimió en Roma en 1469. Poco después se publicaron los comentarios de Ognibene y de Sulpicio Verulano, que acompañarán a muchas de las ediciones italianas posteriores. En Francia, Sebastián Gryphe edita varias veces la obra a lo largo del siglo XVI. A partir del XVII se multiplican las ediciones críticas valiosas en toda Europa. También se editan los escolios de Lucano y diversas traducciones.

Sin embargo, la primera versión castellana de la obra es muy anterior y se debe a la labor de Alfonso X, aunque su autoría material es anónima. El texto, en prosa, se encuentra inserto en la Parte V de la *General Estoria*. Habría que esperar hasta el siglo XVI para encontrar la siguiente traducción, la primera impresa y de autor conocido, igualmente en prosa. Sin fecha de edición pero al parecer compuesta hacia 1535, se debe a Martín Laso de Oropesa. Ya en el XVII encontramos la libérrima traducción de Juan de Jáuregui, en octavas reales, publicada póstumamente. Durante siglos no se volvió a traducir el poema de Lucano hasta fechas recientes.

El carácter racionalista del hispanolatino le lleva a rechazar las fábulas mitológicas, a las que no concede crédito. De ahí que, en los pasajes en los que alude a estas historias, el propio poeta se encarga de subrayar su carácter fantástico. Así sucede en el centenar largo de versos en los que Lucano se refiere parcialmente a la fábula de Perseo.

El pasaje se sitúa entre los versos 618 y 733 del Libro IX de la *Farsalia*, a modo de digresión sobre el motivo de que las arenas de Libia se encuentren infestadas de serpientes. En una primera parte, el autor explica que las verdaderas causas de esta infestación resultan desconocidas; pero que existe al respecto una explicación popular de tipo mitológico y, por tanto, falsa, que, no obstante, pasa a narrar. Tras el relato de la decapitación de Medusa y el nacimiento de las serpientes por la acción venenosa de la sangre que cayó de su cabeza, el poeta da paso a una segunda parte en la que se detiene en la descripción de los diversos tipos de culebras que pululan por la zona.²⁵²

La versión de Laso de Oropesa lleva por título: *La historia que escribió en latín el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martín Lasso de Oropesa secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condessa de Nassou*. Está dedicada «al muy magnífico señor Juan vela, comendador de Valencia del ventoso y de Benamexi, camarero de su magestad». Se inicia con una introducción en la que el traductor explica que ha decidido trasladar al castellano el poema de Lucano para que el destinatario pueda disfrutar de tan excelsa obra a pesar de no conocer el latín; y pone de manifiesto la dificultad que le habría supuesto tratar de elaborar una traducción en verso, razón por la que su trabajo está en prosa. A continuación aparece una breve biografía de Lucano («la vida de Marco Aurelio Lucano. Sacada en suma de los más auténticos autores»), seguida de una explicación sobre «las causas generales por donde se movió esta guerra tan grande que escribe Lucano».

El episodio del Libro Nono en el que se narra en parte la fábula de Perseo se inicia en la pág. 196. En general, el traductor sigue con fidelidad el original latino, si bien se permite ciertas licencias que contribuyen a esclarecer el sentido del texto. Por ejemplo,

²⁵² En opinión de Antonio Holgado Redondo, la pieza constituye «un mini-tratado de herpetología» y, a su vez, uno de los varios «despliegues científico-naturales» que encontramos en la obra. *Vid.* LUCANO, M. Anneo (1984). *Farsalia*. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica. Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo, p. 46

Lasso de Oropesa sustituye las frecuentes perífrasis de Lucano referidas a los personajes mitológicos por el nombre correspondiente, seguido en aposición del giro circunlocutivo original. Así sucede en el fragmento siguiente, donde nuestro traductor inserta el nombre de Ío ausente en el texto original:

Harpen²⁵³ la que estava ya colorada con la sangre del otro monstro Argos pastor y guarda veladora de Io, la amada de Iuppiter y por el convertida en vaca.

Algunos pasajes, además de hacer explícito el referente elidido por Lucano, sufren modificaciones estilísticas, como cuando Lasso de Oropesa sustituye la expresión de Lucano «la virgen» por el giro «Pallas la que nunca se caso».

Asimismo aparecen voces de sabor local, como cuando el traductor inicia la frase con el siguiente participio absoluto: «Apañada desta manera la Gorgon por lo alto...».

Por lo que se refiere al contenido, algunos detalles que difieren de la versión ovidiana se deben al propio Lucano. Entre ellos encontramos los siguientes:

- 1) La ayuda de Palas está supeditada a la condición de que Perseo le entregue posteriormente la cabeza de Medusa, con el fin de colocarla en la Égida.
- 2) La diosa cubre el rostro de la monstruosa gorgona con las serpientes de su cabellera para evitar que el héroe resulte petrificado ante su visión.
- 3) También se debe a Lucano la impactante imagen de Medusa chorreando sangre y veneno entre los estridentes silbidos de sus cabellos-culebra.
- 4) Por lo demás, no aparecen las otras dos gorgonas, hermanas de Medusa.
- 5) Es igualmente Palas quien impide a Perseo atravesar en su vuelo las fértiles tierras europeas, para evitar contaminarlas con la sangre de la gorgona. Es así como las sanguinolentas gotas emponzoñadas van a caer en el desierto de Libia, dando lugar a la infestación de serpientes.

También se debe a Lucano el extenso pasaje en el que se da cuenta de los distintos tipos de serpientes. Su enumeración abarca hasta diecisiete especies, de las que ofrece detalles sobre sus nombres, su fisonomía o los efectos de su picadura (en ocasiones ejemplificados con lo que les sucede a diversos personajes mordidos por ellas). No obstante, en la versión de Lasso de Oropesa este catálogo (precedido de su aclaración «de donde vinieron en Africa tantas serpientes») viene salpicado de numerosas anotaciones marginales.

Por lo demás, nuestro traductor añade escasas innovaciones. Pero, entre ellas, cabe destacar el momento en el que confunde a Medusa con las Fórcides al referirse al ojo que supuestamente el héroe le ha quitado:

La mayor parte de sus cabellos estavan velando, y levantados defendían la cabeça; mas otra parte dormian tendidos por la cara y por la caudal del ojo que Perseo le auia tomado.

²⁵³ Se refiere a la espada curva empleada por Perseo.

3. 2. LA MITOGRAFÍA. PÉREZ DE MOYA

Además de las diversas traducciones de las *Metamorfosis* y de la *Farsalia*, el siglo XVI alumbró el que pasa por ser el primer manual mitográfico propiamente dicho en nuestra lengua. Nos referimos a la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, que se convertiría (de acuerdo con la voluntad expresa del propio autor) en la obra de referencia y de consulta obligada para cuantos poetas se viesan en la necesidad de conocer los pormenores de las fábulas mitológicas que se habían propuesto abordar en sus obras.

No obstante, y como ya hemos podido comprobar en los apartados anteriores del presente trabajo, el manual de Pérez de Moya dista mucho de ser la primera obra mitográfica publicada en España; y mucho menos la primera en componerse²⁵⁴. En efecto, en momento de su aparición (1585) ya circulaban dos de las traducciones del poema ovidiano: las de Bustamante y Pérez Sigler. Esta última contaba, ya en su primera edición, con los comentarios alegóricos de las diversas fábulas al final de cada uno de los quince libros. Además, las obras del Tostado (tanto la traducción amplificada de Eusebio como las «questiones» *Sobre los dioses de los gentiles*) se habían editado entre 1507 y 1531; y recordemos que, según Fernández Arenas, este último trabajo de Madrigal constituiría una de las mayores fuentes del manual de Pérez de Moya.²⁵⁵ Asimismo, nuestra lengua contaba ya desde hacía tres siglos con la obra magna de Alfonso X; y desde hacía casi centuria y media con la traducción de los *Morales de Ovidio* encargada por el Marqués de Santillana.

Así las cosas, en 1585 ve la luz la primera edición del manual de Pérez de Moya, bajo el título de *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria, para entender Poetas, y Historiadores. Ordenado por el bachiller Juan Perez de Moya, vezino de la villa de S. Estewan del Puerto...*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585. A lo largo de ambos siglos áureos se publicarían sucesivamente otras cuatro ediciones: Zaragoza, 1599; Alcalá, 1611; Madrid, 1628; y Madrid, 1673.

Pese a los antecedentes que venimos estudiando, la opinión común es que la *Filosofía secreta* constituye «el primer gran manual español de mitología clásica, entendiendo el término ‘manual’ en el sentido moderno que impone ya Boccaccio en el siglo XIV».²⁵⁶ Es decir, una obra sistemática acerca de los dioses, los héroes y otros personajes diversos de la mitología greco-latina. Precisamente Boccaccio, junto con Natali Comte y el propio Madrigal, será una de las fuentes principales del trabajo de Pérez de Moya.

El título de la obra hace referencia a la idea, comúnmente aceptada tanto en la Edad Media como en los Siglos de Oro, de que las fábulas de la Antigüedad pagana escondían, en realidad, una serie de verdades profundas (i. e., una *filosofía*) que había que desentrañar. Con estos mimbres elabora Pérez de Moya una obra estructurada en

²⁵⁴ Según RUIZ DE ELVIRA (1975: 7), «mitografía es el conjunto de las obras literarias que tratan de la mitología; en particular, y por antonomasia, mitografía es el conjunto de las obras literarias griegas y latinas (en sentido amplio, incluyendo textos griegos y latinos de toda índole) desde los orígenes hasta el siglo XII inclusive, que tratan de la mitología clásica, ya sea en forma sistemática, ya en alusiones o en utilizaciones de cualquier clase o extensión».

²⁵⁵ Vid. *supra*, en el punto 2. 2. 1. del presente trabajo.

²⁵⁶ NAVARRETE ORCERA (s/f).«La *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya». www.humanismogiennense.es.

siete libros, divididos a su vez en capítulos (y estos en artículos, pero solo en los tres primeros libros). El Libro I tiene un carácter introductorio, acerca de «cómo entró en el mundo la idolatría, y la muchedumbre de Dioses de la Gentilidad». Asimismo se explica en él el concepto de fábula y los diversos sentidos que estas pueden tener, y que son cinco: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico. De todos ellos, el autor afirma que el propósito que se ha planteado es el de ofrecer en cada una de las fábulas tres sentidos: el literal o histórico (i. e., evemerista); el físico o natural y el moral o alegórico, que es el que realmente le interesa más.

En cuanto a las otras partes de la obra, el Libro II se dedica a los dioses varones; el III, a las divinidades femeninas; el IV, a los héroes y otras criaturas mitológicas; el V, a presentar con intención moralizante los suplicios padecidos por diversos personajes mitológicos en el Hades (así Tántalo, Ticio, Sísifo o Ixión); el VI a presentar varias de las más llamativas metamorfosis recogidas por Ovidio; y por último, el Libro VII nos recuerda algunos de los peligros que según la mitología clásica acechan al ser humano en el mundo del más allá (como la laguna Estigia, el río Aqueón, el barquero Caronte, las Parcas...). En cada uno de los capítulos, los diversos sentidos aparecen en un apartado titulado «Declaración», que el autor sitúa después de la explicación de los pormenores de los diversos mitos. Por otro lado, no son pocas las ocasiones en las que Pérez de Moya se remite (tanto al hilo del propio texto como en anotaciones marginales) a las fuentes en las que se ha basado para su exposición.

Por lo que se refiere a Perseo, curiosamente no encontramos en la obra un capítulo dedicado en exclusiva a relatar las aventuras y hazañas del héroe. En lugar de ello, su historia se va narrando por entregas a lo largo de diversos capítulos dedicados a otros tantos personajes con él relacionados. Todos ellos, eso sí, aparecen en el Libro IV: así Pegaso (Capítulo XXX); Dánae (XXXI); las Gorgonas (XXXII); Atlante (XXXIII) y Andrómeda (XXXIV).

En el primero de los mencionados capítulos recoge el autor el catasterismo de Pegaso, junto con los de Perseo y Andrómeda. De Pegaso se afirma «que tiene alas y cuernos y los pies de hierro»²⁵⁷. Acerca de su nacimiento se exponen las dos versiones clásicas: que nació «del ayuntamiento que hubo Neptuno con Medusa en el templo de Minerva, o de cuando Perseo mató a Medusa, de la sangre de la cabeza» (versiones que, por otro lado, no parecen incompatibles). Por otra parte, se identifica con Castalia la fuente de los poetas que esta criatura hizo brotar poco después de nacer. Por lo que se refiere a la interpretación, lo más llamativo es la identificación de Pegaso con la fama, como encontrábamos ya en las alegorías de autores anteriores (entre ellos, las de Pérez Sigler, que a su vez procede de Orologio).

Como fuente de su exposición, el autor se limita a citar el poema ovidiano y tan solo remite a otra autoridad libresca (en este caso, el Salmo 74) al hilo de su particular interpretación de los supuestos cuernos de Pegaso:

Y porque los cuernos son la parte más alta del animal que los tiene, y de las cosas altas nace la soberbia, por eso las Santa Escritura llama cuernos a la alteza de los hombres, haciendo diferencia en que en los buenos llama cuernos a la honra suya, que Dios justamente les da, y en los malos llama cuernos a su

²⁵⁷ PÉREZ DE MOYA (1977). El Libro Cuarto se encuentra en el Vol. II, y los capítulos dedicados a la fábula de Perseo, entre las pp. 211 y 227.

soberbia o al injusto poder que ellos usurpan. Así lo dijo el Salmista: *Et omnia cornus peccatorum constringam, ex exaltabuntur cornua iusti*, etc.

El siguiente capítulo, titulado *De Dánae*, nos da cuenta de los orígenes de Perseo. Todo en este relato nos resulta más que destacable, como podemos observar en los siguientes puntos:

- 1) La prisión de Dánae es una torre, y la motivación de Acrisio para el encierro, obligarla a guardar virginidad perpetua (y así evitar que se cumpliera el oráculo, según el cual, el hijo de Dánae mataría a Acrisio).
- 2) Se identifica a *Iúpiter* con un «hombre inclinado a todo deseo carnal» (y no con un dios); pese a lo cual, Júpiter, «no pudiendo haber otra manera [de llegar hasta Dánae], tornóse en lluvia de oro, cuyas gotas por entre las tejas metiéndose, cayeron en el regazo de Dánae, de que se hizo preñada».
- 3) Acrisio encierra a Dánae en un arca, donde da a luz a Perseo.
- 4) La nave arriba a las costas de Apulia.
- 5) Madre e hijo son rescatados por «un pescador», que los lleva ante el rey del lugar.
- 6) Este no es otro que Piluno, quien recibe a los recién llegados por mujer e hijo.
- 7) Tiempo después, Dánae dará a Piluno otro vástago, llamado Dauno, que se convertirá en su heredero y sucesor.
- 8) Perseo regresa a Argos, donde petrifica a su abuelo Acrisio mostrándole la cabeza de Medusa (sin que se explique aquí el motivo por el que Perseo se encuentra en posesión del mortal despojo).

En este caso, además de citar las *Metamorfosis*, Pérez de Moya se remite a autores como Lactancio, San Agustín, Teodoncio y Eusebio. Los tres primeros ofrecen una explicación de la lluvia de oro, que en el caso de Lactancio y Agustín se refiere al amor venal de Dánae a cambio del metal precioso; mientras que en Teodoncio, Dánae hace acopio de una provisión de oro para escapar en una nave hacia las costas italianas. En cuanto a Eusebio, a él se remite Pérez de Moya para explicar que la petrificación de Acrisio por Perseo se refiere, sencillamente, a que el héroe dio muerte a su abuelo, «porque el hombre después de muerto se enfría como piedra».

El Capítulo XXXII está dedicado a «las Gorgonas y Medusa». Entre los aspectos que nos llaman la atención encontramos los siguientes:

- 1) De nuevo se observa una confusión entre las gorgonas y las greas: y así, a pesar de que se nos ofrecen los nombres correctos de Medusa y sus hermanas gorgonas (llamadas aquí Estenia y Euriale), también se nos dice que todas ellas «tenían un solo ojo, con que todas tres veían» (como ya observábamos en ocasiones anteriores, este dato no parece muy compatible con la belleza de Medusa que el autor glosa a continuación, por más que esta se centre en la cabellera).

2) Después de la transformación de Medusa en un monstruo (con los cabellos convertidos en culebras y la propiedad de petrificar a quien osara mirarla), «la misericordia de los dioses movieron [sic] a Perseo que la matase».

3) No obstante, «otros dicen, como Ovidio», que fue Polideto quien envió al héroe a llevar a cabo semejante hazaña, sin que Pérez de Moya explique quién es este tal Polideto (pues el esposo de Dánae se ha identificado con Piluno en el capítulo anterior).

4) Después de pedir las armas mágicas a Mercurio y Palas, Perseo parte en busca de Medusa a lomos de Pegaso; un detalle que casa mal con la segunda posibilidad que el propio autor ofrecía en el capítulo XXX acerca del nacimiento del caballo alado tras la decapitación de la gorgona.

Para la interpretación histórica de los hechos relacionados con Medusa, Pérez de Moya se remite a Pausanias. Según esta explicación, las hijas de Forco habrían sido vencidas por Perseo y sus hombres, enviados por el rey de Serifo, al que en este punto de la *Filosofía secreta* se identifica con *Polide* (forma que no coincide con el nombre que se daba a Polideto pocas líneas más arriba).

El resto de los pormenores de esta parte de la fábula se interpretan de manera alegórica: así, los cabellos dorados se refieren al oro que poseía Medusa; el don de petrificar a sus enemigos remite al pavor que despertaba debido a su poder, etc. No obstante, sobre todas estas alegorizaciones destacamos una: la de la decapitación de la gorgona, que presenta notables ecos de la que Pérez Sigler nos ofrecía en las alegorías a este mismo pasaje de su traducción de las *Metamorfosis*. En efecto, he aquí el fragmento en cuestión de la *Filosofía secreta*:

Corta Perseo la cabeza de Medusa, que tenía serpientes por cabellos, cuando quitamos la fuerza a las maquinaciones y engaños y otros efectos hechos contra nosotros, por la prudencia de nuestros enemigos, los cuales después huyen, viendo sus malos pensamientos en el escudo de nuestra constancia y de nuestro valor.

Que de la sangre de la cabeza de Medusa naciesen serpientes en Libia, significa que las asechanzas y maquinaciones engendran en los ánimos de los enemigos veneno, a las veces más cruel que el de las serpientes, o porque Ovidio, dando causas de lo que es natural, sigue fundamentos poéticos, y así porque en África, donde Medusa habitaba, hay muchas serpientes, quiso decir que fue la causa las gotas de sangre de la cabeza serpentina de Medusa, que cayeron sobre aquella tierra.

En efecto, la interpretación de Pérez de Moya presenta notables ecos de la que encontrábamos en Pérez Sigler, y que, a su vez, remitía al italiano Orologgio, autor de las alegorías de la traducción de las *Metamorfosis* debida a Anguillara. Así podemos comprobarlo si observamos el pasaje correspondiente del traductor salmantino:

Corta Perseo la cabeça de Medusa llena de serpientes, quando el hombre desbarata las Machinas e ingenios que contra el la prudencia de los enemigos tenia hechos: que de la sangre de la cabeça de Medusa naciesen Sierpes en Lybia significa que las insidias y machinas en el animo de los enemigos, a las vezes engendran veneno mas cruel que el de las serpientes.

Así pues, la exposición de Pérez de Moya no parece sino una recreación amplificada del pasaje reproducido. Sin embargo, el autor de la *Filosofía secreta* no nos remite en este

caso a su fuente, y en su lugar se limita a referirse al propio Ovidio. Por el contrario, para las siguientes interpretaciones de los hechos relativos a las gorgonas (agrupadas bajo el epígrafe titulado *Otro sentido*), Pérez de Moya se acoge a la autoridad de San Fulgencio y de Aristóteles; autores que interpretan a Medusa y sus hermanas como los distintos grados del «espanto».

Pasando al Capítulo XXXIII, está dedicado a Atlante. Como ya veíamos en Sánchez de Viana, Pérez de Moya indica que lo que se cuenta de este gigantesco rey mitológico se debe a la confluencia de diversas historias protagonizadas por otros tantos personajes que comparten el nombre de Atlante. Entre sus fuentes, Pérez de Moya cita a Lactancio y a Teodoncio.

Por lo que se refiere a los hechos, las mayores novedades respecto al relato ovidiano se introducen al final, donde Pérez de Moya indica lo siguiente:

Deste Atlante dicen más los poetas, que era tan grande, que sustentaba los cielos sobre sus hombros, y que tenía por hijas las estrellas llamadas Pléyades y Hiades, y que cuando Atlante se cansaba de tener el cielo sobre sus hombros, le ayudaba Hércules. Otros dicen que los dioses asentaron el eje del cielo sobre el monte en que se convirtió Atlante.

A continuación nos ofrece el autor el «sentido histórico» de la fábula de Atlante. Así, basándose en Fulgencio, nos indica que Atlante fue conminado por Perseo a huir a los montes, por lo que se creó la leyenda de que se había convertido en monte. Y en cuanto a la ficción de que Atlante sujetaba los cielos, se debería al hecho de que se trata del primer astrónomo conocido, según atestiguan autores como Rábano, Plinio o Agustín. Sobre los demás aspectos de la fábula se remite Pérez de Moya a Séneca y Boecio; si bien la creencia de que el cielo se sustenta sobre un eje se interpreta como una explicación debida a «los simples».

Por último, el Capítulo XXXIV está dedicado a Andrómeda. El relato de Pérez de Moya se limita a la jactancia de Casiopea, la exposición de Andrómeda a la bestia marina, su rescate por Perseo y el posterior matrimonio entre ambos. No obstante, en la subsiguiente «declaración» se exponen asimismo los hechos relativos al compromiso anterior de Andrómeda con Fineo y a la refriega suscitada por este.

A continuación aparece la referencia a la ubicación del tormento de Andrómeda en Judea, y más concretamente en el «lugar llamado Iafa en vulgar y en latín Iopen». Seguidamente, el autor se hace eco de las explicaciones del Tostado sobre los oráculos, atribuyendo sus designios al poder del demonio, que por su enemistad con el hombre se complacía en dictaminar sacrificios humanos, con anterioridad al advenimiento de Jesucristo. En este punto, Pérez de Moya se apoya en diversos ejemplos de la Antigüedad, como el sacrificio de Ifigenia (narrado por el propio Ovidio) o el de Marco Curio, relatado por Valerio Máximo.

Por otro lado, asegura Pérez de Moya que el verdadero objetivo de Ovidio al narrar el rescate de Andrómeda por Perseo no es otro que el de recrearse en la batalla entre el héroe y Fineo. Finalmente advierte contra la injusticia de que un inocente expíe un pecado ajeno (como Andrómeda, castigada injustamente por la jactancia de su madre). En conclusión, el relato de los hechos relacionados con la fábula de Perseo que nos presenta la *Filosofía secreta* se basa en fuentes diversas que por lo general son citadas

por Pérez de Moya: así, autores cristianos como Fulgencio, Eusebio o San Agustín; clásicos como Plinio o Pausanias; mitógrafos como Boecio o Conti; y, por supuesto, Ovidio. No obstante, nuestro autor sigue de cerca otras obras mitográficas ya aparecidas en nuestra lengua con anterioridad: es el caso de Pérez Sigler y del Tostado (al que a veces se alude por sí mismo, y no como traductor y amplificador de Eusebio). Con estos materiales compone el autor de este primer gran manual mitográfico en castellano un relato en el que encontramos no pocas desviaciones de la narración ovidiana; lo que tampoco resulta extraño en este caso, puesto que la obra no se presenta como una traducción de las *Metamorfosis*, sino como una recopilación de diversas fábulas con sus correspondientes interpretaciones.

3. 3. LA IRRUPCIÓN DEL MITO EN LA LITERATURA: LA POESÍA

3. 3. 1. EL ROMANCERO CLÁSICO

Preparado el terreno de las letras españolas a través de este tipo de obras eruditas sobre mitología (con el importante peso de las interpretaciones evemerista y alegórica), el influjo del ovidiano *Libro Mayor* acabaría por traducirse en la creación de obras propiamente literarias en las que la mitología apareciera como materia prima en sus diversas funciones. Es así como se explicaría la aparición del romancero clásico, en el que predomina la intencionalidad narrativa, con la finalidad de difundir las diversas historias mitológicas entre las clases populares.

Como observa Marichu Cruz de Castro, si los mitos grecolatinos se introdujeron con total normalidad en un género poético tan genuinamente popular como el romance, «no cabe duda de que el conocimiento de la Antigüedad Clásica ni se ciñó al habitáculo de los estudiosos ni careció de una notable difusión en el seno de la Edad Media»²⁵⁸. En efecto, el siglo XVI fue una época de esplendor del romancero y de su transmisión oral y escrita. En palabras esta misma estudiosa, «el pueblo cantaba y transformaba los romances creados por el juglar, los eruditos escribían otros nuevos y los editores imprimían y reimprimían sin parar pliegos sueltos y romanceros»²⁵⁹.

En su monumental estudio sobre las *Fábulas mitológicas en España*, don José María de Cossío distingue entre dos tipos de romances sobre tema mitológico que proliferan en nuestra literatura del siglo XVI: los de tradición oral y los romances historiales²⁶⁰.

Las primeras compilaciones de estos pliegos aparecen a mediados de la centuria, y en ellos encontramos por doquier romances basados en relatos mitológicos clásicos. Señala Vicente Cristóbal cómo este tipo de romances

narran unidades míticas completas, pero con cierta abreviación con respecto a sus fuentes. Muchos de ellos derivan de las *Metamorfosis*, aunque casi siempre a través de la traducción de Bustamante o de fábulas mitológicas cultas, resumiéndolas y adaptándolas a un tono de menos altura. Determinadas colecciones como el *Cancionero de romances de Amberes*, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1557), la compilación de Lorenzo de Sepúlveda (1551), la *Rosa de romances* de Juan de Timoneda (1573), la *Flor de Enamorados* de Juan de Linares (1575), el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (1585) y *El Coro Febeo* de Juan de la Cueva (1588) tienen abundantes ejemplos de este género, aparte de los que se han conservado en la tradición oral española, americana y sefardí. Tereo, Progne y Filomela (transformados los dos primeros en Turquillo y Blanca Flor y Filomena), Sálmacis, juicio de Paris, muerte de Adonis, Jasón y Medea, Píramo y Tisbe, Céfalo y Procris, Perseo y Andrómeda, Ariadna y Teseo, son algunos de los temas que, claramente, derivados de las *Metamorfosis*, reciben tratamiento romancístico²⁶¹.

²⁵⁸ CRUZ DE CASTRO (1993: 1).

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 7-8.

²⁶⁰ COSSÍO (1998: 140 y ss).

²⁶¹ CRISTÓBAL LÓPEZ (1997b: 134-135).

En cuanto a los llamados «romances historiales», señala Cossío que se trata de un género de carácter semipopular, por cuanto

sus autores se proponen comunicar los temas poéticos al pueblo y buscan para ello una expresión popular que, en casos, les aproxima a los aciertos de la poesía tradicional; pero los temas, y los descuidos de la ejecución, cada uno por su parte, les denuncian como poetas cultos que quieren contrahacer las formas populares y poner su verso a la altura de los humildes ignorantes.²⁶²

El término «historiales» procede de uno de estos autores (citado por Cristóbal): Juan de la Cueva, quien lo incluye en el título de su obra *Coro Febeo de romances historiales* (Sevilla, 1588). En las páginas iniciales, el poeta explica la finalidad didáctica de las composiciones recogidas en el volumen:

Los romances son compedio
y abreviación de lo escrito
de las antiguas historias,
y por ellos han vivido
muchas, que tienen hoy vida,
que se hubieran ya perdido.
Los romances comprehenden
en su humilde y llano estilo
todas cuantas cosas quieren
cantar, de virtud o vicios,
empresas del fiero Marte,
de amor ardientes suspiros,
quejas, celos, burlas, veras,
lealtades, tratos fingidos,
aficiones y ficiones,
y otros casos sucedidos,
cual se verán largamente
tratados en ese libro.²⁶³

Señala Cossío cómo el mayor interés de este género romancístico es el de difundir abundantes fábulas mitológicas –muchas de ellas tratadas por primera vez en este tipo de poesía– y, con ello, preparar el terreno «para empresas de más alto bordo.»²⁶⁴

Es precisamente en el citado libro de Juan de la Cueva donde encontramos un extenso *Romance de Andrómeda y cómo Perseo la libró de la muerte y lo que sucedió más*. Cossío cita esta composición como el primer intento español de adaptar literariamente la historia de nuestro héroe. Sin embargo, este dato no es exacto: con una anterioridad de más de una década aparecen publicados otros tres textos romancísticos que abordan diversos episodios del mito y que pertenecen al romancero clásico de tradición oral, tal y como apuntaba Vicente Cristóbal.

²⁶² COSSÍO (1998: 140).

²⁶³ Versos citados por COSSÍO (1998: 140-141).

²⁶⁴ COSSÍO (1998: 142).

3. 3. 1. 1. ROMANCES DE TRADICIÓN ORAL: TIMONEDA

En efecto, de 1573 data la colección romancística donde encontramos estos poemas que, pensamos, serían los primeros en abordar la historia de Perseo. Se trata de las *Rosas de romances* del polifacético valenciano Juan (o Joan) de Timoneda (ca. 1520-1583): actor y dramaturgo, librero y editor, traductor y poeta, compilador y refundidor de cuentos y romances.

Timoneda distribuye el citado volumen en cuatro series o libros: *Rosa de amores*, que recoge poemas de carácter sentimental; *Rosa española*, histórico-líricos; *Rosa gentil*, romanos y troyanos; y *Rosa real*, principescos. Se trata, según Cruz de Castro, de «una amalgama de romances viejos, nuevos y otros del mismo Timoneda»²⁶⁵. Por desgracia, debemos tomar en consideración la siguiente advertencia de Valentino Bompiani:

Téngase en cuenta a efectos de diferenciar en ediciones conjuntas, v. gr. las poéticas, la obra propia de la ajena, la dificultad que supone la costumbre de T. de no especificarlo en sus publicaciones. Igualmente difícil resulta discernir las meras traducciones y ediciones de las adaptaciones y propias creaciones.²⁶⁶

En efecto, poco o nada nos aclara a este respecto la «Epístola al lector» con la que Timoneda encabeza amablemente el volumen:

Discreto lector de ver infinitissimos Romances propios mios antiguamente trobados, y agora de nuevo perdidos que no se hallauan, con algunos modernos, me fue forçado a disponerme de hazer recogimiento dellos, y por ser tantos, diuidillos en quatro Partes, dandoles el competente lugar que merecen. Verdad es que por dos causas me huue de allegar a algunos Romances viejos. La vna, por dar perfeccion a las Hystorias acometidas. La otra, por hazer verdadero aquel Refran que dize. Allegate a buenos, y seras uno dellos.²⁶⁷

Así las cosas, ignoramos si Timoneda es o no el creador de las tres composiciones a la que venimos refiriéndonos. No obstante, la hipótesis más probable es que se trate de anónimos poemas pertenecientes al viejo romancero clásico a los que el valenciano se habría «allegado» para dar prestancia a su compilación²⁶⁸.

Estos romances relatan sucesivamente diversos episodios de la historia y constituyen así una suerte de ciclo que, en total, apenas comprende ciento cuarenta versos. Una peculiaridad formal común a los tres poemas es el empleo de la rima consonante, si bien se trata de rima fácil en todos los casos. Por lo demás, esta es la tónica general de los textos recopilados en el volumen de Timoneda (si bien tampoco faltan en él los romances asonantados).

²⁶⁵ CRUZ DE CASTRO (1993: 13). Este volumen recopilatorio recoge entre otros los tres romances que analizamos en el presente apartado de nuestro trabajo.

²⁶⁶ BOMPIANI (1992: 2758).

²⁶⁷ TIMONEDA (1963: 1). En realidad, ni siquiera queda claro si esta ambigua declaración sobre la autoría de los romances editados se refiere a la totalidad de los textos recogidos en el volumen o solo a la primera de sus partes; pues cada una de las otras tres va a su vez encabezada por una advertencia al lector. Además, por lo que se refiere a la *Rosa Real*, Timoneda afirma tajantemente ser el autor de todas las piezas y se jacta de ello, subrayando el hecho con la constatación en cada uno de los romances de la fecha en que tuvo lugar el acontecimiento que dio pie a su composición. Por otro lado, la *Rosa de Amores*, primera parte del volumen, lleva un *Explicit* que indica que se acabó de imprimir en 1572, un año antes que las otras *Rosas*.

²⁶⁸ De hecho, así es como lo considera directamente Cristóbal en el artículo citado más arriba.

La primera de estas piezas es el *Romance de Dánae*. Se trata del más breve de los tres poemas, con treinta y dos octosílabos que en los pares riman en **-áda**. Salvo en los vv. 16 y 28 (que se cierran, respectivamente, con las voces «almohada» y «nada»), los términos que dan pie a la rima son participios femeninos.

A este primer texto sigue el *Romance de Perseo*, que ocupa una cincuentena de versos. En este caso el consonante es en **-ádo**, y buena parte de las voces en rima son participios masculinos²⁶⁹. Como curiosidad métrica encontramos la acentuación paroxítona del nombre de Dánae en el v. 1 y su forzamiento en sinéresis en el v. 45, mientras que, en las otras dos ocasiones en que aparece el nombre (vv. 19 y 39), su pronunciación resulta indiferente a efectos métricos. Cabe, asimismo, reseñar un caso de hiato o dialefa en el v. 31 («te apiades que no muera») y una rima más que fácil, al tratarse de la misma palabra («doblado»)²⁷⁰ en dos versos pares sucesivos (22 y 24).

El ciclo que Timoneda dedica a nuestro mito se cierra con el *Romance de Andrómeda*, que narra el rescate de esta por Perseo. Se trata del más extenso de los tres poemas, con cincuenta y ocho octosílabos, y es también el único que presenta rima oxítona o «masculina». De nuevo, la rima es consonante, y en este caso está constituida por la terminación **-ar**, que en casi todos los versos corresponde a otros tantos infinitivos; solo en los vv. 4 («par»), 6 («mar») y 40 pertenecen a la categoría nominal las voces que dan pie a la rima, y aun en este último caso («a mi pesar») se trata de la sustantivación de un infinitivo. Métricamente destaca también aquí la transformación en paroxítono de un nombre propio esdrújulo, en este caso el de Calíope en las dos ocasiones en que aparece (vv. 3 y 29).

Pero lo más llamativo de todo en los tres romances que nos ocupan es lo que tiene que ver con su contenido. En efecto, los dos primeros textos se centran en la peripecia de Dánae y nos presentan sucesivamente las circunstancias de su encierro y embarazo, el nacimiento de Perseo y el abandono en el arca por parte de Acrisio (*Romance de Dánae*); y la llegada a Acaya y rescate del arca por Polidetes, que se hará cargo de sus dos ocupantes (*Romance de Perseo*). El tercero de los poemas, en cambio (*Romance de Andrómeda*), nos narra directamente la liberación de la princesa por Perseo, ya adulto. Faltan, por tanto, los episodios de Medusa y de Atlas, fundamentales (especialmente el primero) en relación con las hazañas del héroe. Por lo demás, tampoco se dice nada de los sucesos posteriores al rescate de Andrómeda.

Una primera hipótesis explicativa podría llevarnos a suponer que Timoneda está recopilando romances (propios o ajenos) y estableciendo una selección de textos que podrían haber dejado fuera algún otro romance que tratase los episodios de Medusa y de Atlas, e incluso de los sucesos posteriores a las bodas entre Perseo y Andrómeda. O bien cabría una segunda posibilidad: la de que tales romances, de haber existido, no hubieran llegado a las manos del librero valenciano.

²⁶⁹ Y aun las otras son igualmente participios que han sufrido traslación a otras categorías: bien a la nominal («cuidado», v. 2; «preñado», v. 4, en sentido de ‘preñez’) bien a la adjetival («honrado», v. 6; «airado», v. 8).

²⁷⁰ McGaha denomina «autorrima» a este fenómeno (en sus «Notas explicativas», VEGA CARPIO (1985: passim).

Sin embargo, como veremos más adelante, el análisis de los tres romances demuestra que el autor parece haber omitido deliberadamente los dos episodios mencionados. En este sentido podemos traer a colación las siguientes palabras de Cruz de Castro:

Respecto a la elaboración romancística de los mitos provenientes de las *Metamorfosis*, observamos que las transformaciones relatadas por Ovidio se producen en el romance cuando es preciso partir de ellas para contar el mito [...] y que suelen suprimirse cuando ocurren al final de la ficción.²⁷¹

Sin embargo, esto no resulta exacto en el caso que nos ocupa. Ciertamente es que el romancista toma como punto de partida precisamente la transformación de Júpiter en lluvia de oro para seducir a Dánae, lo que dará lugar a la concepción de Perseo. Sin embargo, los dos episodios omitidos no se sitúan originalmente al final del relato: lejos de eso, la obviada decapitación de Medusa no solo no consiste en una transformación, sino que de hecho constituye la primera de las hazañas del héroe y el motor de casi todas las ulteriores²⁷². Por su parte, la petrificación de Atlas (que sí que supone una transformación) es subsidiaria de esa primera hazaña de Perseo y, a su vez, se presenta como la primera ocasión en la que el héroe utiliza la cabeza de la gorgona como arma mortal. Curiosamente, todos los episodios posteriores en los que Perseo hace uso del mismo recurso para vencer a sus enemigos aparecen igualmente omitidos en los romances que nos ocupan.

Pero tampoco podemos achacar la ausencia de estos episodios decisivos en la historia de Perseo a la fuente utilizada por el autor. Pues, como comprobaremos enseguida, esta fuente no es otra que la versión en prosa de las *Metamorfosis* llevada a cabo por Jorge de Bustamante en el siglo xv.

Así lo apuntaba ya Vicente Cristóbal para el romancero clásico en general; y también a este respecto señala Cruz de Castro que

a veces [...] un romance se ciñe fielmente al relato de Ovidio y entonces hay que concluir que el romancista dispuso del original, o bien -en el caso de textos tardíos- de la traducción de las *Metamorfosis* hecha por Bustamante en 1545 y conocida por todos los poetas de la época.²⁷³

Dejando aparte la fecha de edición –que sigue siendo una *quaestio disputata*–, en el caso de los tres romances que aquí abordamos esta fidelidad resulta *quasi* absoluta en la mayor parte del texto, hasta el punto de que podemos hablar de verdadera dependencia más que de fidelidad. Sin embargo, como venimos observando, en otros pasajes –y singularmente en los relacionados con la la cabeza de Medusa–, tal fidelidad desaparece por completo (como también desaparece el texto mismo). Así se podrá apreciar si comparamos cada uno de los poemas con el pasaje correspondiente de dicha traducción²⁷⁴.

²⁷¹ CRUZ DE CASTRO (1993: 6).

²⁷² En este sentido, recordemos que, en lo que se refiere a la lucha con el monstruo marino, Ovidio no menciona el uso de la cabeza de Medusa como arma auxiliar (como aparecerá en diversas recreaciones posteriores del mito), sino que Perseo le da muerte utilizando exclusivamente su espada o cimitarra.

²⁷³ CRUZ DE CASTRO (1993: 2.)

²⁷⁴ Los textos romancísticos están tomados de la edición de CRUZ DE CASTRO (pp. 28-33), donde figuran respectivamente con los números 6, 7 y 8; aunque también se ha consultado la edición facsímil de 1963 llevada a cabo por DEVOTO/ RODRÍGUEZ MOÑINO. Por su parte, los fragmentos de la

Para comprobarlo, observemos en primer lugar el texto del *Romance de Dánae*, colocado en una tabla comparativa junto al fragmento correspondiente de la traducción ovidiana (en este último hemos señalado en cursiva los pasajes coincidentes):

ROMANCE DE DÁNAE		VERSIÓN DE BUSTAMANTE
5	Acricio, viendo a su hija Dánae tan agraciada, en una torre la puso para estar mejor guardada. Júpiter, enamorado de su lindeza extremada, convirtiéndose en grano de oro y en lluvia muy moderada:	<i>Acrisio viendo la estremada hermosura de Danae su hija, y temiendo que no peligrase su virginidad la encerro en vna torre, donde la hazia guardar con gran vigilancia. Sabiendo esto Jupiter estando muy enamorado desta donzella para cumplir con ella su deseo baxo desde el cielo dexada toda su majestad; y puso sobre esta torre y por vn resquicio o resquebradura della</i>
10	sobre las haldas de Dánae cayó estando descuidada. Ella, cogiéndolos todos, alegre y regocijada, púsose en los pechos en su cámara encerrada;	<i>tornado lluuia o granos de oro se dexo caer en las faldas de Danae; y alli tornado en su figura dormio con ella, y la dexo preñada de Perseo; y hecho esto se torno al cielo. La ya hecha dueña quedo muy triste desta burla</i>
15	sacólos todos y, puestos encima de una almohada, Júpiter volvióse entonces en su figura formada;	[...]
20	Dánae de ver aquesto cayó en tierra desmayada; Júpiter con sus regalos, ya que la hubo consolada, junto durmiera con ella; de aquella vez fue preñada,	
25	y antes que Febo hubiese su luz al mundo mostrada, a Dánae dejó durmiendo, fuese sin decirle nada.	
30	La ya hecha dueña triste quedó, muy atribulada, más porque Júpiter fue quien tan mal la había burlada.	

Como podemos apreciar, entre uno y otro textos se dan evidentes concomitancias, pues en ambos encontramos expresiones que son idénticas o que lo son prácticamente (y que, por lo demás, poco tienen de hallazgos expresivos, pues más bien se trata de voces y estructuras sencillas y corrientes). Podemos suponer que el autor de este romance (sea o no Timoneda) tiene delante al componerlo la versión ovidiana de Bustamante, hasta el punto de que por momentos no parece sino que el romancista pretende directamente versificar el texto de la traducción.

traducción de Bustamante proceden de la primera edición (*Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta Ouidio noble cauallero Patricio romano: traduzido de latin en romance*), aunque también se ha tenido en cuenta la edición de 1664 publicada «en Madrid: por Domingo Morras».

Pero las similitudes entre el *Romance de Dánae* y el fragmento de Bustamante no se agotan en la literalidad textual: al contrario, encontramos, además, otras coincidencias relacionadas con el contenido.

En este sentido, observamos en primer lugar que ninguno de los dos textos hace alusión al oráculo que vaticinaba que Acrisio moriría a manos de un hijo de Dánae (vaticinio que constituye la causa del encierro de la muchacha). En lugar de eso, tanto Bustamante como Timoneda achacan este encierro a un recelo de Acrisio por la honra de su hija. El hecho es señalado por Cruz de Castro, quien observa –refiriéndose al «romancista»– que «de este modo acerca el mito a la moral de la época»²⁷⁵. Sin embargo, lo cierto es que el intento de preservar la virginidad de Dánae como motivo de su confinamiento se remonta ya a las fuentes clásicas y, en todo caso, aparecía también en recreaciones anteriores del mito en nuestras letras (empezando por la *General Estoria*).

Igualmente coinciden ambos textos en el hecho de que la prisión de Dánae sea una torre, detalle que también aparecía ya en la compilación alfonsí y la *Genealogía* de Boccaccio y que se retomaría posteriormente en otras versiones españolas del mito²⁷⁶.

Por otro lado, la supresión de las referencias al oráculo exime al autor de los tres romances (suponiendo, como parece probable, que este autor sea uno solo y el mismo) de continuar el ciclo más allá de la liberación de Andrómeda y de su promesa de matrimonio con Perseo; y, por tanto, de narrar el cumplimiento de la fatal predicción (que, por lo demás, tampoco aparece en Ovidio ni en la versión de Bustamante, que maneja también otras fuentes ajenas al poema del sulmonense).

Otro aspecto destacable es cómo Timoneda afirma que Júpiter «convirtiéndose en grano de oro/ y en lluvia muy moderada», recogiendo y reformulando así la ambigua expresión del traductor («tornado lluvia o granos de oro»).

Cabe señalar que todas las coincidencias que observamos entre el romance y el texto de Bustamante se encuentran ausentes en el texto original latino que supuestamente está traduciendo el santanderino: pues Ovidio inicia su relato *in medias res*, en pleno vuelo de Perseo sobre el desierto de Libia (tras haber decapitado a Medusa), y omite los antecedentes relacionados con los orígenes de Perseo (salvo precisamente las fugaces referencias a la filiación divina de Perseo y a la lluvia de oro).

Por otro lado, no dejamos de encontrar igualmente notables diferencias entre ambos textos; diferencias que podemos achacar al afán de Timoneda por recrear la materia mitológica, y que son las siguientes:

1) La ausencia en Timoneda de las alusiones de Bustamante a la «magestad» de Júpiter, quien se despoja de ella para irrumpir en el aposento de Dánae y regresa al cielo tras la desfloración de la muchacha.

²⁷⁵ CRUZ DE CASTRO (1993:31).

²⁷⁶ El detalle de la torre aparece también, por ejemplo, en las *Anotaciones sobre Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana, donde leemos que Acrisio «edificio vna torre fortissima, en la qual encerro a su hija recién nascida, con el ama que la daua leche, poniendo personas (de las cuales se fiaua mucho) para su guarda». (anotación 46, fol. 96). En realidad, entre las fuentes antiguas también esta versión es mayoritaria, aunque Higino habla de una cámara subterránea de bronce edificada *ex profeso* para que sirviera como prisión de Dánae.

2) La supresión por el romancista del detalle de la grieta en el techo aprovechada por Júpiter para infiltrarse en la alcoba (un motivo que también aparece en Alfonso X).

3) La introducción del episodio en el que la doncella recoge en sus faldas los granos de la lluvia de oro. En este pasaje, Timoneda parece hacerse eco de las interpretaciones que hacen hincapié en el valor que Dánae concede a la materialidad del precioso metal, y que la convertirían en prototipo del *amor venalis*.

4) El desarrollo por Timoneda (aunque breve) del relato de la seducción de Dánae. Pese a lo que venimos diciendo, el romancista no convierte el regocijo inicial de esta por la lluvia de oro en una entrega interesada a Júpiter a cambio de riquezas.²⁷⁷ Al contrario, el abandono de su divino amante la deja llena de desazón.

Un aspecto menor que podemos considerar en el texto romancístico sería la conversión del nombre de Acrisio en *Acricio*, conversión que no se da en ninguna de las dos ediciones manejadas de la traducción de Bustamante. En cambio, en ambas encontramos la forma *Acrisis* pocas líneas más abajo, en un pasaje que también será tenido en cuenta por Timoneda para su siguiente romance, el *de Perseo*. Sin embargo, en este segundo poema se mantiene la forma *Acricio* para el nombre del padre de Dánae, como veremos a continuación.

Pasando al segundo de los romances recogidos por Timoneda, a pesar del título (*Romance de Perseo*) constituye una continuación directa del anterior. Hasta tal punto esto es así que, si el final del *Romance de Dánae* se correspondía con una frase de Bustamante dejada a mitad, el *de Perseo* arranca precisamente con la continuación de ese mismo pasaje del cántabro. Podemos comprobarlo si, de nuevo, comparamos ambos textos:

ROMANCE DE PERSEO		VERSIÓN DE BUSTAMANTE
5	Disimulando Dánae su tristeza y su cuidado, y lo que Júpiter hizo, juntamente su preñado, no pudo celarlo tanto	[...] <i>mas dissimulo su tristeza quanto pudo; pero no lo pudo encubrir tanto que al fin el padre lo vuo de venir a saber; el qual lleno de arbatada yra la quiso luego matar; mas despues no selo sufriendo el coraçon hazer</i>
10	que Acricio, su padre honrado, no lo hubiese de saber, do en saberlo, muy airado, determinó de matarla;	<i>acordo de dexarla hasta que pariesse para hazerla despues junto conel hijo morir muy cruda y desesperadamente por poderse vengar del demasiado enojo que contra ella tenia. Venido el tiempo del parto Danae pario vn niño a quien puso por nombre Perseo; el qual viendo su abuelo Acrisis tan lindo y agraciado mudo el proposito de matarle luego; y acordo a el y a su madre dar otra</i>
15	pero después, acordado, aguardó que ella pariese, y parió un hijo llamado Perseo, y a él y a ella (de mancilla rodeado)	<i>pena menos graue y aspera; y fue que los metio en vna nao, y dexo los ambos solos sin ningun otro gouierno, ofreciendolos en poder</i>
	en una nave los puso, solos, sin ningún criado, a las olas y a los vientos	

²⁷⁷ En este sentido, no creemos que la mención de Timoneda a los «regalos» de Júpiter en el v. 21 haga alusión a un referente material, sino más bien a las caricias y buenas palabras con que el dios consigue seducir a la muchacha.

	los ofreciera de grado.			
20	La hermosa Dánae, viendo lo que el padre había obrado, y que la nave sin guía guiaba el viento doblado, y que sin mantenimiento iba, que era mal doblado,	20		<i>de los brauos vientos y olas; la nao vacilando ahora a esta parte ahora a aquella andaua; y la afligida dueña dentro siempre pidiendo ayuda y fauor a Jupiter; al qual plugo ahora con buen tiempo ahora con tempestad traerla ala insula de Acaya endonde biuia el Rey Polidete el qual en llegando al puerto los saco dela nao; y porque el era mancebo sin muger acordo tomar por amiga a Danae y a Perseo por hijo [...]</i>
25	a Perseo tomó en brazos, este llanto ha comenzado: -Júpiter, di, ¿dónde estás? Di, ¿por qué me has olvidado? A lo menos este hijo	25		
30	tuyo, y mío, tan amado, te apiades que no muera, pudiendo ser remediado, y a Bóreas y a Neptuno mándales por tu mandado	30		
35	que esta nave surja en puerto salva, como he deseado. Con estas quejosas voces de sueño se han rodeado Dánae y Perseo juntos,	35		
40	y en un momento han llegado a la ínsula de Acaya, del rey Polidete estado. El rey vino a ver la nave que en su puerto había aportado,	40		
45	y en ver a Dánae fue preso de sus amores, llagado. Y por ser el rey mancebo por amiga la ha tomado,	45		
50	y a Perseo, que es su hijo por su reino ha divulgado.	50		

Como podemos observar, y al igual que ocurría con el *Romance de Dánae*, encontramos claras concomitancias entre el texto de Timoneda y el de Bustamante que manifiestan la dependencia de los romances respecto a la traducción ovidiana del cántabro.

El motor del abandono de Dánae y Perseo continúa siendo el afán de restaurar el honor de la familia, idea que el autor subraya de forma insistente en la primera parte del poema («su padre honrado», v. 6; «de mancilla rodeado», v. 14). Cruz de Castro señala la filiación folklórica del episodio –que en realidad forma parte del relato clásico de nuestro mito²⁷⁸–:

De acuerdo con este viraje de la historia se interpreta el motivo folklórico del héroe abandonado sobre las aguas, esto es, el tema de la expulsión del héroe por temor a la competencia, envidia o castigo (que aparece en todas las Mitologías, en la Biblia y en los cuentos populares del mundo entero). Se contempla en el romance como castigo de una afrenta.²⁷⁹

²⁷⁸ Ya hemos hecho referencia a la filiación de la historia de Perseo con el cuento popular, según afirmaba Kirk.

²⁷⁹ CRUZ DE CASTRO (1993: 31).

Curiosamente, y a diferencia de lo que ocurre en la fuente ovidiana²⁸⁰, el romance no nos indica que Acrisio –a quien, por lo demás, el autor continúa llamando Acricio, v. 6– se niegue a creer en la filiación divina de su nieto; antes bien nos da a entender lo contrario, sin que ello sea óbice para que el padre de Dánae se sienta afrentado.

Por otro lado, y a diferencia de la versión de Bustamante (y del poema original latino), nuestro romance presenta ecos del célebre fragmento de Simónides en el que Dánae, a bordo de la barca a la deriva –junto al pequeño Perseo–, entona una canción de cuna que es a la vez un lamento por su situación.²⁸¹ Esta súplica de Dánae a Júpiter (que en el v. 33 incluye alusiones a otras divinidades como Bóreas y Neptuno, a las que Dánae espera que Júpiter envíe en su ayuda) se omite asimismo en la práctica totalidad de las obras literarias españolas que recrean el mito de Perseo, lo que contribuye a la peculiaridad de este poema compuesto (o recopilado) por el editor valenciano, así como al misterio que envuelve su origen.

Otra aparente innovación de Timoneda sería el doble prodigio que sigue a la plegaria de Dánae y que sin duda debe interpretarse como la –sobrenatural– respuesta de Júpiter a la misma: el profundo sueño que se apodera de madre e hijo y la aceleración del tiempo, que convierte en inmediata la llegada de ambos a Acaya.

Precisamente esta identificación de Acaya con el lugar de la salvación de Dánae y el pequeño Perseo supone una notable coincidencia entre los textos de Timoneda y Bustamante; y supone, a su vez, una discrepancia con las versiones anteriores del mito (no literarias) en castellano. En efecto, el relato alfonsí localiza el rescate de Dánae «en las costas de Italia»; imprecisión que hallamos igualmente en el texto de Santillana. Por su parte, el Tostado sitúa el episodio en Apulia, como también hará más tarde Baltasar de Vitoria en su *Theatro de los dioses de la Gentilidad* (Salamanca, 1620).

La denominación como Acaya de la nueva patria de Dánae y Perseo sería incorporada por Lope y Calderón a sus respectivas comedias sobre el mito. Sin embargo, en la fuente original ovidiana, que nada nos dice al inicio del relato sobre Perseo del lugar en el que este se ha criado, sí que se hace referencia a él cuando, al final de la narración, el héroe regresa para vengar el intento de seducción de Dánae por Polidectes: y según Ovidio, este lugar no es Acaya sino la pequeña isla de Sérifos. Observamos, pues, que las discrepancias e innovaciones onomásticas entre los diversos autores constituyen un fenómeno temprano en las versiones de un mismo mito clásico.

Novedoso es igualmente el tratamiento del personaje de Polidetes, ya que no solo es él quien encuentra la embarcación –en lugar de su hermano Dictis–, sino que su enamoramiento por Dánae se produce a primera vista en el momento de la arribada de esta, y asimismo es también él y no Dictis²⁸² quien acoge a ambos: a la muchacha como su «amiga» y al niño Perseo presentándolo como propio²⁸³.

²⁸⁰ *Metamorfosis*, Libro IV, v. 610. Cf. OVIDIO NASÓN, Publio (2002): *Metamorfosis*, I. Texto revisado por A. Ruiz de Elvira. Vol. I (Lib. I-IV).

²⁸¹ *Vid.* la transcripción del texto completo (en una versión española en forma de silva) en el apartado 4 de la Primera Parte del presente trabajo.

²⁸² En el Tostado, Dánae y Perseo son recogidos por un pastor innominado.

²⁸³ En cambio, el relato alfonsí nos presenta un matrimonio legítimo entre Dánae y el rey del lugar, que la convertirá en su reina: «Et aquel rey al qui la enpresento el pescador pues que sopo el fecho de la duenna e el linnage dont uenie e del ninnuelo cuyo fijo era, dio luego el ninno a criar e mandol guardar muy bien, et tomo a Dane e caso con ella. Et fallosse el rey muy bien daquel casamiento, e salio ella muy buena

Estas circunstancias resultarán determinantes para la supresión, en esta versión del mito llevada a cabo por Timoneda, de diversos acontecimientos importantes: por un lado el episodio de Medusa, y por otro los sucesos posteriores a la unión matrimonial entre Perseo y Andrómeda. En efecto, las fuentes clásicas no nos presentan a Polidetes sino mucho más tarde, cuando ya Perseo es un aguerrido joven. En ellas, además, el rey es un personaje tiránico y hostil a Perseo que sufre una insana pasión por Dánae –no correspondida– que solo la presencia del hijo de esta le impide satisfacer por la fuerza. De ahí que, a la primera ocasión, envíe al muchacho a decapitar a la gorgona, con el fin de alejarlo de sus dominios –enviándolo a una muerte más que probable– y así lograr sus deshonestos propósitos. La solución ideada por Timoneda para evitar –por razones que en principio se nos escapan– el relato de la primera y mayor hazaña del héroe facilita igualmente el silencio sobre la venganza que en las fuentes clásicas toma Perseo, a su regreso, contra Polidetes; pues este había intentado efectivamente forzar a Dánae durante la ausencia del joven.

Por último, en las *Rosas* de Timoneda encontramos también un *Romance de Andrómeda* con el que parece concluir el ciclo de los poemas dedicados a nuestro mito. Sin embargo, la supresión del episodio relativo a Medusa no deja de conllevar diversas repercusiones en este romance final, pues el autor introduce en él diversos cambios que resultan ciertamente significativos. Así podemos comprobarlo si, de nuevo, comparamos el poema de Timoneda con el fragmento correspondiente de la versión ovidiana:

ROMANCE DE ANDRÓMEDA		VERSIÓN DE BUSTAMANTE	
5	Andrómada está llorando que es gran lástima escuchar, la hija de Calíope, doncella hermosa sin par, desnuda a una peña atada junto a la orilla del mar, las manos atrás liadas, los pies sin los menear, los cabellos rubios sueltos	5	
10	que no cesan de volar; a los sollozos que daba Perseo fuera a llegar, viéndola de tal manera que era lástima mirar,	10	
15	y de otra parte alegría de tal figura gozar, dijo: -Doncella, tu hado no dejes de me contar. Ella de ver a Perseo quisiérase cobijar;	15	
20	no pudiendo, de vergüenza diose muy recio a llorar. Perseo dijo: -Doncella,	20	
		Otro día amanescido Perseo ligo sus alas en sus pies y començo de bolar y veyá muchas tierras debaxo desy; y entre las otras llevo ala region delas tierras del rey çerfeo y vio entre vnas peñas cerca del mar donde estaua <i>desnuda</i> y ligada de pies y manos andromeda por el pecado de su madre. Esta era hija del rey çerfeo; Jupiter la mando poner alli por la soberuia de su madre <i>Caliope</i> . Despues que Perseo vio la dama <i>ligada entre vnas peñas</i> donde <i>el viento mouia sus cabellos</i> ; viendola tan hermosa <i>llorando</i> penso que era ymagen de diuina diosa y luego fue enamorado della a tanto que no podia bolar a otra parte; y estandola assi mirando dixo. esta donzella no merescio porque estuuiesse aqui ligada; y llegando a ella le dize. Hermana <i>dime</i> tu nombre o de qual tierra eres; o <i>porque estas aqui ligada</i> . Ella callo y no oso dezir nada; y <i>queria cubrir su cara mas no podia</i> que las manos tenia impedidas <i>començo de temor y verguença a muy dolorosamente</i>	

duenna e de buena uida e prouo por buena reyna». (ALFONSO X El Sabio (1957): *General Estoria*. Segunda Parte, ed. cit, Cap. CLVIII).

25	ved si te puedo librar o por qué estás aquí puesta, cuéntamelo sin dudar.		<i>llorar</i> ; y luego hablando mostro [<i>sic</i>] aquel que tanto la importunaua el nombre de su tierra y el suyo; y dixo mas que por el
	-Es la causa, caballero, (no te lo puedo negar) que mi madre, Calíope		pecado de su madre Caliope estaua alli ligada; y la causa fue dize porque <i>mi madre</i>
30	por hermosa se estimar, a los marítimos dioses	30	teniendo por muy gran señora <i>menospreciaua los dioses marinos; los</i>
	a todos fue a despreciar, los cuales, airados, fueron		<i>todos los dioses y nymfas marinas. Jupiter</i>
35	a Júpiter se quejar. Júpiter de ello enojado	35	<i>tambien enojado de oyrlo tomo a mi (aun</i>
	en mí se quiso vengar, y me ha puesto en esta peña		<i>sin culpa;) y me mando sacrificar y poner</i>
40	para me sacrificar, porque las bestias marinas	40	<i>para que una bestia marina me coma. En</i>
	me coman a mi pesar. En tanto que esto contaba,		<i>tanto que ella lo contaua vna gran bestia</i>
45	fue una gran bestia [a] asomar para Andrómeda comer,	45	<i>venia por la mar haziendo espantable</i>
	muy terrible, y de espantar; Perseo púsose en medio,		<i>estruendo para comer aquella tan hermosa</i>
50	con ella fue a pelear, matóla con gran esfuerzo	50	<i>donzella. Y quando ella vio la bestia venir</i>
	sin cobardía mostrar, y después a la doncella		<i>dio grandes bozes significadoras de su gran</i>
55	con amor fue a desligar, cobijárale su manto,	55	<i>temor y espanto. El padre y la madre</i>
	ella se fue a arrodillar, Perseo de bien criado		<i>vinieron alli llorando ambos muy afligidos;</i>
55	alzóla, fuela a abrazar. Rogándole está, rogando	55	<i>mas la madre era mas triste viendo que ella</i>
	con él se quiera casar; ella dichosa y contenta,		<i>lo merecia y que por malos de sus</i>
	fuéronse ambos a besar.		<i>peccados no la podian ayudar sino con</i>
			<i>solas lagrimas y sospiros. Perseo que</i>
			<i>bolaua sobre el mar les dixo. Essas lagrimas</i>
			<i>que vosotros echays no pueden traer</i>
			<i>prouecho a ninguno de vosotros nia vuestra</i>
			<i>hija; por tanto menester es que otro consejo</i>
			<i>tomeys; y sera que si vosotros la quisierdes</i>
			<i>dar a a mi por muger pues que soy hijo de</i>
			<i>Jupiter y el que trayo la cabeça de Medusa</i>
			<i>y el que tengo poder de bolar por el cielo yo</i>
			<i>conla ayuda de dios saluare la donzella y</i>
			<i>sereys mas honrados por mi que por</i>
			<i>quantos oy son; ni podeys tomar por yernos</i>
			<i>en vuestra tierra. El padre y la madre fueron</i>
			<i>luego muy contentos con aquellas palabras</i>
			<i>y prometieronle que le darian la mitad del</i>
			<i>reyno en arras. Estando enesto he aqui por</i>
			<i>do venia la bestia marina tan grande como</i>
			<i>una nao a gran priesa hendiendo la mar para</i>
			<i>comer la donzella; y ya estaua muy cerca</i>
			<i>delas peñas. Quando Perseo la vio para</i>
			<i>pelear con ella alçose sobre las nuues.</i>
			<i>Quando la bestia fiera vio la sombra del</i>
			<i>enel agua començo a bramar y echar el</i>
			<i>agua por la boca muy alto. Perseo andaua</i>
			<i>cercando la al derredor por el cielo bien</i>
			<i>como aguila; y vaxando sobre la bestia le</i>
			<i>metio el espada por la diestra espalda hasta</i>
			<i>la empuñadura. La bestia quando se sintio</i>
			<i>mal herida començo con mucha pena a</i>
			<i>rebolcarse y meterse vnas vezes debaxo del</i>
			<i>agua y alçarse otras vezes sobre el pecho.</i>

Uiendo que Perseo no le daua espacio por que vnas vezes le daua por el vientre otras le daua por el grande lomo; otras por el costado; la bestia con los muchos golpes echaua la sangre por la boca muy alto y ensangrentaua todas las aguas. Las alas de perseo se yuan mojando; por cuya causa perseo ya 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 ala peña y con la otra golpeaua muy osada y fuertemente ala bestia. Las lagrimas y las oraciones subieron al cielo delos padres, de manera que los dioses aplacados dieron luego victoria a Perseo de que el padre y la madre vieron gran gozo, y desligando luego a su hija recibieron muy bien a su hierno dizendo que aquel solo libro su casa y su hija de muerte [...]

Como podemos observar, el romancista omite toda alusión a la presencia de los padres de Andrómeda y, en consecuencia, el diálogo que Perseo mantiene con ellos. Al mismo tiempo, no encontramos en el poema la detallada descripción de la lucha entre Perseo y el monstruo marino que sí ofrece el texto de Bustamante (en este caso fiel al original ovidiano), y que Timoneda despacha escuetamente en apenas cuatro versos (45-48). Igualmente notable es la ausencia en el romance de las sandalias aladas que permiten al héroe volar: en lugar de eso, y aunque el poema no lo especifica, da la impresión de que Perseo está pasando a pie por el lugar del suplicio de Andrómeda.

Asimismo observamos que el romance finaliza con el beso entre ambos jóvenes tras la liberación de Andrómeda, sin que aparezca ya la escena en la que Perseo, para lavarse las manos en el mar, deja en la orilla la cabeza de Medusa que, al contacto con el coral, lo endurece. Podría considerarse como otra de las «transformaciones» omitidas por el romancista, aunque cierto es que la materia mitológica seleccionada para construir su relato concluye con anterioridad a este pasaje y, por tanto, no se trata *sensu stricto* de una supresión.

Por otro lado, no dejamos de hallar algunas coincidencias textuales entre ambas piezas, aunque, como en los casos anteriores, se trata de expresiones que no resultan particularmente elaboradas en cuanto al estilo literario.

Mucho más curiosa y sugerente nos parece una última coincidencia entre uno y otro textos: y es que, en ellos, el nombre de Casiopea se cambia por el de Calíope (que en realidad es el de una de las musas). A este respecto, parece evidente la confusión con la forma *Casiope*, variante de *Casiopea* que en castellano ya encontrábamos en Alfonso X, pero que también aparece en el propio Ovidio²⁸⁴.

²⁸⁴ El error, que se da en la *editio princeps* del trabajo de Bustamante, ya no aparece en la otra edición que manejamos, impresa en 1664. Por otro lado, este cambio del nombre de Casiopea por la forma Calíope

En todo caso, bien podría ser que la citada deturpación tuviera un origen anterior al propio Bustamante y se debiera a las fuentes por él empleadas para su traducción de las *Metamorfosis*. Sea como fuere, pensamos que la causa tal vez pudiera encontrarse en alguna lectura errónea debida a la «s» alta, que habría sido confundida con una «l»; un error que no parece atribuible a Timoneda, versado editor e impresor (aunque claro está que hasta al mejor escribiente se le puede deslizar un borrón).

En realidad, no es el de la madre de Andrómeda el único nombre propio que presenta particularidades en los textos cotejados, puesto que el de Cefeo (que no aparece en el romance pero sí en el fragmento de Bustamante) adopta la forma *Cerfeo* (lo que sin duda también puede interpretarse como una simple errata). En cambio, el de la joven princesa, que precisamente no aparece en el correspondiente pasaje de Bustamante, no solo está presente en el poema sino que sirve para darle título.

Por otra parte, de los tres romances es este último el que acusa con mayor evidencia el carácter fragmentario de este género épico-lírico tan característico de nuestra historia literaria. Así, el relato se presenta *in medias res* («Andrómeda está llorando/ que es gran lástima escuchar», vv. 1-2) y sin ofrecernos pista alguna sobre la identidad de su protagonista femenina hasta los dos versos siguientes («la hija de Calíope,/ doncella hermosa sin par») –y, en realidad, no se nos dice quién es esta Calíope; pues la aposición no ofrece dudas de que su referente es Andrómeda, al ir encabezada por una alusión a su doncelez, incompatible con la maternidad de Calíope–. Tampoco se nos presenta a Perseo, a quien ciertamente ya conocemos si hemos leído los dos romances anteriores, pero que aquí es ya adulto; lo que se deduce de la propia narración sin que el romancista intente vincular este poema a los dos anteriores mediante la indicación de que ha pasado el tiempo.

El fragmentarismo de esta composición queda subrayado, asimismo, por su final abierto, pues Timoneda sella con un beso entre Perseo y Andrómeda el compromiso de ambos, pero la serie romancística queda al parecer truncada sin continuación. Así pues, nuestro poeta suprime del mito original el episodio del matrimonio entre la joven pareja; y, con este, el del banquete nupcial que acaba con la encarnizada lucha que contra Perseo entablará el personaje de Fineo.

Como venimos diciendo, es este tercer romance el que presenta variantes más notables respecto al relato ovidiano, y tal circunstancia se encuentra estrechamente vinculada a la omisión del episodio de Medusa. En efecto, a dicha supresión se debe el hecho de que Perseo acuda sin más al llanto de Andrómeda; sin que se nos indique que lo hace surcando los aires y portando la cabeza de la gorgona, ni que se encuentre en otra tierra distinta de Acaya (aspectos que no omite Bustamante). Resulta llamativo que el romancista se preocupe escrupulosamente de expurgar todos los detalles de la traducción ovidiana que se refieren a estos hechos: pues no solo evita hablar del vuelo de Perseo, sino que, al suprimir las palabras que el héroe dirige a los padres de

sería retomado por Lope de Vega en su poema *La Andrómeda*, lo que puede indicar que la confusión no resulta tan extraña. Lo más curioso es que este poema de Lope aparece incluido en el volumen *La Filomena*, que se publicó en 1621: el mismo año en el que también se editó su comedia *El Perseo*, cuya composición es en realidad anterior en una década. Es decir: Lope emplea correctamente el nombre de Casiopea en 1611-12 y diez años después se edita el texto correspondiente, mientras que al mismo tiempo aparece otra obra suya en la que se da sin corregir el nombre de Calíope.

Andrómeda se elimina, al mismo tiempo, la referencia que en ellas hace a la decapitación de Medusa.

Además, y como ya queda dicho, en caso de que con este tercer poema se cierre efectivamente el ciclo romancístico de Perseo, el autor evita asimismo las bodas entre el héroe y Andrómeda; un episodio en el que, en la materia mitológica original, se encuentra muy presente la referencia a la gorgona: por un lado, en el relato que hace Perseo acerca del pasado de Medusa, por otro en la exhibición de su mortífera cabeza como arma definitiva contra Fineo y sus secuaces. En el mismo sentido, al cerrarse el ciclo con el primer beso entre Andrómeda y Perseo y la promesa de matrimonio entre ambos (un *happy end* aceptable dentro del paradigma caballeresco del gusto de la época de Timoneda), se evita narrar los hechos posteriores, en los que la cabeza de Medusa vuelve a cobrar protagonismo como arma letal.

De hecho, la motivación de Perseo para luchar contra la bestia marina y así salvar a Andrómeda es otra de las grandes diferencias de Timoneda respecto a la fuente ovidiana. En efecto, en el romance, el héroe lo hace de forma inmediata y espontánea al ver a la fiera dispuesta a devorar a la hermosa doncella y sin vincular su heroica acción a la condición de casarse con ella impuesta a sus padres. Además, estos no aparecen en el poema: se nombra a la madre de Andrómeda, pero nada se dice de Cefeo ni del hecho de que ambos son los reyes de Etiopía. La petición de mano se produce *a posteriori* y directamente a la muchacha, que reacciona «dichosa y contenta» (v. 57) a la propuesta de su salvador. El poema queda así recubierto de tintes románticos, lo que lo acerca a la corriente caballeresca.

Estas modificaciones respecto a la materia mitológica original contribuyen a una cierta «desmitificación del mito» al humanizar al héroe, que no cuenta con armas mágicas para liberar a Andrómeda, sino solo con su propio valor²⁸⁵; una humanidad que queda subrayada por el amor desinteresado que muestra hacia Andrómeda. Tal circunstancia parece ir aparejada con un intento del autor por asimilar la leyenda mitológica con el ideal caballeresco: una práctica frecuente en el romancero clásico, como señala Cruz de Castro en su «Nota preliminar»:

El espíritu caballeresco medieval, sus normas y sus hábitos, influye en los romances mitológicos compuestos con anterioridad al Romancero nuevo; el mito se narra en ellos como si se tratara de materia histórico-épica o carolingia [...]. El romancista aplica a los contenidos clásicos las técnicas literarias del momento sin reparar en la índole de lo narrado ni en la naturaleza de sus personajes: divinidades y héroes antiguos se confunden con caballeros medievales, todos son hombres del siglo xv. Esto significa una interpretación libre de lo mítico, un obviar la distancia del tiempo mediante retoques y aderezos cuyo resultado es la medievalización del mito clásico²⁸⁶.

²⁸⁵ En efecto, Timoneda omite en sus romances cualquier alusión a los objetos mágicos que en el poema latino le proporcionan a Perseo diversas divinidades; ausencia que contribuye a dotar al relato de cierta verosimilitud (si obviamos el episodio de la lluvia de oro) y a resaltar el valor del héroe como motor de sus hazañas. Curiosamente, todos esos objetos cuya mención se omite en los romances guardan una relación directa con el episodio de Medusa (cuya cabeza funciona en el mito original como otro de los objetos mágicos empleados por Perseo).

²⁸⁶ CRUZ DE CASTRO (1993: 5-6).

A este respecto, no resulta casual el hecho de que Andrómeda se dirija a Perseo mediante el apelativo de «caballero» en el v. 27.

Sin embargo, no se puede hablar de una expurgación total de los elementos que identifican este romance con la temática mitológica, pues en él aparece con toda claridad la presencia de las divinidades paganas: por un lado los «marítimos dioses» (aunque el romancista omite la referencia a las «ninfas marinas» de las que sí habla Bustamante); por otro, el propio Júpiter, que es quien ha decretado el sacrificio de Andrómeda. Pese a ello, sí que se elimina la alusión de Perseo a su condición de hijo de este mismo dios, elemento que contribuye a la humanización del héroe y subraya su valor y su virtud caballeresca (aunque claro es que esta eliminación de la filiación divina de Perseo solo se da en este tercer poema)²⁸⁷.

En la misma línea de «medievalización» del relato mitológico se encuentra otra supresión practicada en este ciclo romancístico respecto al mito grecolatino: la del oráculo que vaticinaba la muerte de Acrisio a manos del hijo de Dánae y que era la causa de la prisión de esta. En los romances de Timoneda, como ya se ha visto, el encierro tiene su origen en el afán de conservar la honra de la doncella. Por otro lado, esta preocupación de Acrisio aparece también en la traducción de Bustamante: pero lo cierto es que Ovidio tampoco explica en sus *Metamorfosis* las circunstancias exactas de la concepción de Perseo: se limita a indicar que Dánae fue fecundada por Júpiter en forma de lluvia de oro; pero silencia tanto las causas de su encierro como el cruel castigo infligido por su regio padre y el salvamento de la muchacha y del pequeño Perseo. Así pues, la versión de Bustamante contiene ya ciertos elementos ajenos a Ovidio que contribuyen a una cierta asimilación de la materia mitológica a los gustos medievales, aunque en un grado mucho menor que en los romances; pues el trabajo del santanderino pretende ser una traducción del poema ovidiano, por más que incorpore algunos elementos procedentes de otras fuentes.

Pese a todo, en nuestros romances la desmitificación y la consiguiente medievalización no son totales, pues Timoneda mantiene la filiación divina de Perseo y la existencia de otras deidades paganas. Tampoco parece totalmente lógico, dentro de los esquemas del romancero, obviar la sangre real de Acrisio –por tanto de Dánae– y de Andrómeda: solo Polidetes mantiene su condición de soberano de Acaya, circunstancia que el romancista no aprovecha para convertir a Dánae en su reina (como sí hace el narrador alfonsí), sino que solo la toma por «amiga».

Como podemos observar a la luz de nuestro análisis, estos primeros textos de la literatura española dedicados al mito de Perseo presentan numerosas modificaciones respecto a las fuentes originales de la Antigüedad. Las variantes incluyen cambios de nombres propios debidos, probablemente, al influjo de la traducción de las *Metamorfosis* hecha por Bustamante: así, los de algunos personajes –especialmente el de Casiopea, convertida en Calíope– o de topónimos como Sérifos –transformada en Acaya por el romancista–. Pero junto a estos, encontramos otros cambios mucho más profundos. Entre estos últimos, sin duda el más notable es la supresión de un episodio

²⁸⁷ Cabe matizar que el elemento maravilloso no deja de estar también presente en la narrativa caballeresca. Por otro lado, en la comedia de Lope sobre el mito de Perseo el episodio de la decapitación de Medusa queda reelaborado mediante una serie de elementos alegóricos que lo acercan también al mundo caballeresco, sin que pare ello sea óbice la presencia de la cabeza de la gorgona en el desarrollo ulterior de la obra.

clave como la decapitación de Medusa; supresión que conlleva, a su vez, la de otros sucesos derivados de dicho episodio.

Por otro lado, no debemos olvidar que, posiblemente, los romances que comentamos no se deban a la autoría de Timoneda, quien podría haberse limitado a recopilarlos. En todo caso, lo que parece fuera de dudas es que estos tres poemas son obra de un autor que no carece de cierta cultura (o al menos muestra cierta voluntad de estilo, como sugiere el uso de la rima consomante) y que se basa fundamentalmente en la traducción en prosa de las *Metamorfosis* ovidianas llevada a cabo por Jorge de Bustamante. Por lo demás, la omisión del episodio de Medusa queda sin explicar y en nuestra opinión es deliberada, pues los restantes acontecimientos narrados aparecen perfectamente trabados entre sí y resultan coherentes con tal ausencia. Por tanto, parece descartada la posibilidad de que se hubiera perdido un supuesto romance intermedio sobre la decapitación de la gorgona (y otro sobre Atlas).

En cuanto a las fuentes, además de la traducción de Bustamante nos parecen dignos de mención los ecos de Simónides (bien que lejanos) en la plegaria en la que Dánae implora la ayuda de Júpiter durante su travesía a bordo del arca. Un influjo que no resulta nada habitual en los textos castellanos que adaptaron el mito de Perseo, y que sorprendentemente hallamos en estos poemas que lo recrean por primera vez en la historia de nuestra literatura. Se trataría de una de las pocas novedades que presenta el romancista respecto a la traducción de Bustamante. Junto a ella, hallamos también (además de la ausencia de los episodios de Medusa y Atlas) el letargo que se apodera de Dánae y Perseo tras dicha oración, así como el motivo de la aceleración del tiempo que les permitirá acortar su peligrosa travesía hasta llegar sanos y salvos a las costas de Acaya²⁸⁸.

3. 3. 1. 2. JUAN DE LA CUEVA: EL CORO FEBEO

Como ya hemos indicado, el segundo intento español de adaptar literariamente la fábula de Perseo y Andrómeda –y no el primero, a pesar de que así lo indica Cossío²⁸⁹– se encuentra igualmente en un texto romancístico, esta vez de carácter «historial». En este caso, además, se trata de un poema único y de extensión considerable (386 versos): el «Romance de Andrómeda y cómo Perseo la libró de la muerte y de lo que sucedió más». El texto fue incluido en el *Coro Febeo de romances historiales* de Juan de la Cueva,²⁹⁰ publicado década y media después de la edición de los poemas de Timoneda²⁹¹.

²⁸⁸ Curiosamente, el motivo de la aceleración del tiempo volvería a aparecer en el *Perseo* de Lope; sin embargo, en ese caso el Fénix emplea dicho recurso con otra intencionalidad: la de permitir que el embarazo de Dánae se pueda incluir dentro del primer acto, sin faltar al mandato del propio Lope, que en su *Arte Nuevo* dispone que cada jornada debe transcurrir en no más de un día.

²⁸⁹ COSSÍO (1998: I, p. 165).

²⁹⁰ El poema sería recogido en 1945 en la colección de Durán, Tomo I, pp. 302-304, con el número 457. En esta edición –donde el romance se titula escuetamente «Perseo liberta de la muerte a Andrómeda»– hemos basado nuestro análisis.

²⁹¹ El romance ha sido objeto de un estudio reciente, básicamente descriptivo (MORCILLO EXPÓSITO: 2002). No obstante, la autora incide especialmente en su análisis en dos aspectos: el primero es la desigual extensión que De la Cueva dedica en el romance a cada una de las dos partes en que lo divide la investigadora (casi trescientos en la parte inicial, dedicada a la salvación de Andrómeda y sus antecedentes, y solo ochenta y ocho en la segunda, correspondiente al relato de sus consecuencias). La autora compara asimismo la adaptación que lleva a cabo el romancista de la materia ovidiana, pues en el

Poeta y dramaturgo, este hispalense de formación petrarquista (1543-1612) es autor, entre otras obras, de dos fábulas mitológicas en octavas reales: *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* (anterior a 1582) y *Los amores de Marte y Venus* (1604), además del poema épico-burlesco *La Muracinda*, que desarrolla —en octavas y verso suelto— el tema de la lucha entre perros y gatos. Su *Coro Febeo* (Sevilla, 1588) reúne un total de 102 composiciones que en su mayoría «son de considerable extensión y versan sobre asuntos de historia legendaria antigua y medieval»²⁹². Si bien estos romances han recibido duras críticas por parte de diversos investigadores²⁹³, el texto que nos ocupa no deja de presentar aspectos dignos de comentario en un estudio sobre el tratamiento del mito de Perseo en las letras españolas.

El relato de Juan de la Cueva omite todo el episodio relacionado con Dánae y los orígenes del héroe, y apenas hace una fugaz referencia a la hazaña de la decapitación de Medusa (vv. 147-152). Por lo demás se centra, como indica el propio título del poema, en los sucesos relativos al rescate de Andrómeda por Perseo, con sus antecedentes (los motivos del suplicio de la doncella) y los hechos posteriores hasta la petrificación de Fineo. Para todo ello sigue el sevillano el relato de las *Metamorfosis* con notable fidelidad en los dos tercios finales del texto. Por el contrario, en las escenas iniciales el poeta aporta elementos de su propia cosecha que constituyen, probablemente, lo más valioso de nuestro romance.

La primera novedad consiste en la adopción de sucesivos puntos de vista para narrar los hechos. En efecto, en un primer momento es la mirada de Cefeo, padre de Andrómeda, la que adquiere un inusitado protagonismo, para luego dar paso a otras perspectivas como la de Andrómeda, la de Perseo o la del narrador omnisciente.

Se inicia el poema con un breve prelude que nos da cuenta de las tristezas de Cefeo, quien no encuentra remedio «para que tantas desdichas/ acabasen, cual pasaba»

rimer caso dobla el número de versos que el sulmonense dedica al relato, mientras que en la segunda lo reduce en dos tercios (a este aspecto podemos objetar que, en realidad, la brevedad del octosílabo castellano no permite, a nuestro juicio, una correspondencia estricta con el hexámetro latino). En segundo lugar, Guadalupe Morcillo se centra en el aspecto moralizante que De la Cueva pretendería poner de manifiesto en su romance. Así, la autora destaca las quejas que Andrómeda dirige a los dioses por la injusticia que supone que sea ella quien, siendo inocente, deba pagar por las culpas de su madre. Enlaza esta soberbia de Casiopea, como merecedora de castigo, con las aseveraciones de Natali Conte, a cuya autoridad se remite igualmente la investigadora como cierre de su estudio, con unas palabras que de nuevo advierten sobre los males que acarrear la lujuria y la soberbia.

292 José Cebrián García: «Introducción» a su ed. de Juan de la Cueva (1984: 11-103 (la cita es de la p. 21).

293 Así, por ejemplo, Bartolomé José Gallardo (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Rivadeneyra y Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols) considera estos romances como «torpes» (Tomo II, 1961, col. 639. *Apud* José Cebrián García, *loc. cit.*, p. 21). En el mismo sentido, el *Diccionario Oxford* (p. 202) asegura que, como dramaturgo, nuestro autor «no dominaba el arte de la composición de las escenas ni tenía altura literaria». Y añade: «Sus poemas son también débiles y poco originales [...] *Caro febo* [sic] *de romances historiales* (Sevilla, 1587 [i. e. 1588]) ha sido calificado por Gallardo como “los peores romances que se leen en castellano”» Por su parte, Menéndez y Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, C.S.I.C., 4ª ed., 1974, 2 vols) califica estos versos como «malísimos» (Tomo I, p. 738. *Apud* José Cebrián García, *loc. cit.*, p. 21). También Cossío critica la obra de Juan de la Cueva asegurando que «el romance en sus manos suele arrastrarse lánguido y sin vigor, dilatarse por dificultad de expresión rápida y eficaz, y deslustrarse por falta de color y animación. [...] Situado [el autor] voluntariamente en un plano popular supera muy poco a los pliegos vulgares, y ya sin luz ni influjo de la buena tradición romanceril [...]» (COSSÍO, 1998: I, 165). En cuanto a este texto en concreto, Cossío (*ibidem*) lo califica de «dilatadísimo y desmayado».

(vv. 5-6), sin que se nos ofrezca explicación alguna de la naturaleza de tales desdichas. Ante esta situación, Cefeo decide consultar a Jove (nombre que alterna en el texto con el de Júpiter, en general por razones métricas). Novedosa resulta la extensa oración que dirige en el templo a la imagen del dios, pidiéndole respuesta sobre las causas de su ira y la manera de aplacarla (vv. 11-42). Aún más innovador es el portento al que asistimos a continuación: ante el pavor de Cefeo –del que no se nos explica qué esperaba exactamente como respuesta a su súplica–, la estatua cobra vida (vv. 43-56) y pronuncia su respuesta: no es Cefeo el causante del castigo sino la jactancia de su esposa, y para reparar la ofensa Andrómeda debe ser sacrificada al monstruo marino (vv. 57-80).

Los versos siguientes nos narran la reacción de Cefeo (vv. 81-100): espantada en un primer momento, resignada después. Acude entonces a informar a su hija (101-114), escena a la que sigue uno de los momentos de mayor dramatismo del romance:

Andrúmeda, oyendo al padre,
pierde el color y la habla,
y quedándose suspensa
mirándole, se desmaya.
Cógela el padre en sus brazos
deshaciendo las entrañas
en llanto, y la triste madre
despavorida y turbada,
caída sobre su hija
el hermoso rostro rasga,
dando voces contra el cielo,
que tan dura cosa manda. (vv. 115-126)

La doncella es conducida a la roca de su inmolación, donde, pese a que había aceptado su suerte, se lamenta a los dioses por la injusta situación, mientras sus padres y parientes aguardan acontecimientos (vv. 127-144).

Aparece entonces Perseo «rompiendo/ el aire» (vv. 145-146), con la cabeza de Medusa, a quien acaba de dar muerte. El poeta no duda en hacer un inciso para explicar la naturaleza de la cabellera de la gorgona,

(...) llena de sierpes
en que Minerva enojada
porque profanó su templo
volvió las hebras doradas (vv. 149-152)

El diálogo que sigue al avistamiento de Andrómeda por Perseo y al súbito enamoramiento de este es una amplificación en estilo directo de la fuente ovidiana (vv. 163-202); a la que se añaden todos los detalles sobre la filiación y situación de la doncella que el poeta sulmonense daba por sobreentendidos (no obstante, nuestro romancista evita pronunciarse sobre la patria de Andrómeda). Tras la respuesta de la muchacha aparece el monstruo marino (vv. 203-208). Tanto Andrómeda como sus padres se llenan de terror, y Perseo se dirige a estos últimos para pedir la mano de la doncella como condición para salvarla. Las palabras del héroe (vv. 219-236) incluyen su vanagloria por su linaje y hazañas y se cierran con la promesa de que su esposa «vivirá en paz sosegada».

Tras la aceptación de los padres –que además prometen a Perseo la mitad de su reino–, el poeta se prodiga en narrar con gran detalle y vivacidad la lucha del héroe contra el monstruo marino²⁹⁴ y la liberación de Andrómeda (vv. 243-291). Así, por ejemplo, se describe la estrategia del héroe para acometer a la bestia:

Perseo con presto vuelo
sobre las nubes se alza,
y andábala rodeando,
por entralla descuidada;
y así, cuando mas segura
la vió, encima de ella salta,
y hasta la empuñadura
le esconde la fuerte espada. (vv. 249-256)

El detallismo del relato alcanza a aspectos como las distintas heridas que Perseo inflige a la fiera, los movimientos de ambos y la imagen del agua del mar teñida con la sangre que el monstruo escupe por la boca (vv. 271-274). Además, el poeta llama la atención sobre las oraciones de súplica que los padres de Andrómeda dirigen a Júpiter para que conceda la victoria a Perseo y sobre el hecho de que sus ruegos suben al cielo (vv. 277-284). A continuación, Perseo, victorioso, desata las ligaduras de Andrómeda y la entrega a sus padres, escena a la que sigue la celebración de las bodas entre ambos jóvenes (vv. 292-298).

El resto del poema narra todos los sucesos relacionados con la lucha del héroe contra Fineo, desde la irrupción de este en el banquete nupcial hasta su petrificación. El pasaje es igualmente extenso, con casi un centenar de versos (299 a 386). No obstante, y a diferencia del relato ovidiano –que se prodigaba en farragosos pormenores acerca de todas las víctimas que iban cayendo en el combate–, Juan de la Cueva prefiere detenerse en los parlamentos de Fineo desafiando al joven (vv. 311-320) y de su hermano Cefeo reprochándole su actitud (vv. 322-334). Pese a ello, la escena de la lucha recoge detalles plenamente ovidianos como el de la lanza que Fineo arroja al lecho (vv. 337-340)²⁹⁵, el nombre del primero de los combatientes en causar baja (se trata de un tal Reto, en el v. 342) o la ayuda de Palas a su hermano (v. 349-352). En cuanto a los hombres caídos en la lucha, el poeta recurre al sumario asegurando

que si quisiese dar cuenta,
sería cansar, contalla,
decir los que allí murieron,
porque del mal poco basta. (vv. 355-358)²⁹⁶

²⁹⁴ En opinión de COSSÍO (1998: I, 165), sería este el único pasaje del romance digno de salvarse de la quema, y ello no sin reservas.

²⁹⁵ También Antonio Ruiz de Elvira (1975: 161) traduce esta parte del poema ovidiano (v. V, 34, «Ut stetit illa toro») como «al quedar clavada en el lecho». Poco más abajo (V, 36), Ovidio se refiere al «altar» tras el cual se refugia Fineo para escapar de la lanza que le devuelve Perseo, lo que sugiere un templo. Aunque estos datos pudieran distorsionar la percepción del escenario en el que se desarrolla el episodio, podemos deducir que tanto el banquete como la lucha tienen lugar en un salón dotado de *triclinia* para los comensales, así como de un ara, que seguramente se corresponde con la utilizada por Perseo para las ofrendas.

²⁹⁶ Este sumario narrativo cuenta con raigambre plenamente ovidiana y aparecía también en la versión de Bustamante.

El relato se cierra con la petrificación de los «solo doscientos»²⁹⁷ (v. 360) que quedaban tras la encarnizada batalla, la cobarde disculpa-súplica de Fineo –narrada en estilo indirecto (vv. 365-376)– y la respuesta de Perseo, primero verbal y luego en forma de petrificación (vv. 378-383). Los dos versos finales aluden al hecho de que la estatua de Fineo quedó para la posteridad como recuerdo de la hazaña de Perseo.

Como podemos observar, De la Cueva sigue de cerca el relato ovidiano, pero también introduce algunas variantes debidas a su propia invención. Cabe observar que no es ese, sin embargo, el caso de ningún nombre propio, pues la madre de Andrómeda es aludida como Casiopea (y no como Calíope) en el v. 65. Otros personajes presentan doble denominación: además de Jove/Júpiter, la también diosa Minerva (vv. 150 y 320), recibe el nombre de Palas en el v. 349. Por lo demás, hay que destacar que tanto el dios que se manifiesta en el oráculo –en este caso con prodigio incluido– como el que dicta la expiación por Andrómeda de la culpa de su madre es el propio Júpiter, y no Neptuno como en algunas fuentes clásicas. En ello coincide nuestro autor con Timoneda, si bien el valenciano atribuía el motor de la venganza a los «marítimos dioses». Sin embargo, nuestro romance nombra a Juno como la diosa ofendida, pero también a las nereidas, que además son las responsables del envío del monstruo marino (como se explicita en el v. 216).

Otro detalle que merece consideración por su fidelidad a Ovidio es el hecho de que el vuelo de Perseo se lleva a cabo a través de sus alas, y no a lomos de Pegaso como veíamos en el Tostado y como más adelante encontraremos en Lope. No obstante, cabe señalar que nuestro romancista en ningún momento aclara el origen de estas alas –de las que el héroe se jacta ante Andrómeda y sus padres (v. 230-232)–. Así, aunque nombra la ayuda de Palas, no hace referencia a Mercurio, ni tampoco a las armas mágicas que sus inmortales hermanos le han proporcionado. También debemos mencionar la desnudez de la doncella, a la que Perseo alude en el v. 166, aspecto que ya encontrábamos en Timoneda.²⁹⁸ Por otro lado, De la Cueva hace que la belleza de la muchacha avistada desde los aires por Perseo lleve inicialmente a este a pensar que se trata de una diosa (v. 156), y no de una estatua como en el relato ovidiano (aunque tal vez ambas percepciones no resultasen incompatibles para la mentalidad pagana).

Por lo que se refiere al plano de la expresión, si bien no encontramos grandes hallazgos estilísticos sí podemos citar diversos recursos que contribuyen a la vivacidad del relato. La mayor parte de ellos proceden del nivel léxico-semántico. En este sentido, se dan en el texto algunos casos de hipérbole, como el siguiente ejemplo puesto en boca de Andrómeda:

¿Qué quieres, joven alígero,
que te diga, si me falta
el espíritu, y la voz
se me muere en la garganta? (vv. 176-180)

²⁹⁷ También dicha cantidad, nada desdeñable, procede directamente de la fuente ovidiana.

²⁹⁸ Como ya se ha visto, CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 76, n. 36bis) aseguraba erróneamente que la desnudez de Andrómeda aparece por primera vez en la literatura española en *La Andrómeda* de Lope (1621). El hecho no deja de ser sorprendente, teniendo en cuenta que este investigador –que no nombra en ese artículo la existencia de romances anónimos sobre Perseo– citaba en la página inmediatamente anterior de ese mismo trabajo el verso en el que Juan de la Cueva se refiere, por boca de Perseo, a este detalle.

En relación con este recurso encontramos diversos casos de acumulación sinonímica:

Estando en esto, el mar sesgo
se conmueve, altera y alza (vv. 203-204)

Más recurrente es el empleo del epíteto, que hallamos en versos como el 207 («espantable estruendo»), el 208 («horrible pavor») o 243-244 («la fiera/ bestia»). Notable es, asimismo, el uso de reiteraciones como las que hallamos en los siguientes versos:

Estando en aquesta duda,
en ella dando mil trazas,
metido en mil confusiones,
con mil congojosas ansias (vv. 89-92)

Por el contrario, sorprende en el texto la ausencia casi absoluta de metáforas y comparaciones, de las que apenas encontramos algún ejemplo aislado. Así, por ejemplo, aparece un símil (que en realidad, como ya se vio, procede de la fuente ovidiana) en la descripción de la bestia marina, donde asegura el romancista que esta era «tan grande como un navío» (v. 245). También en el nivel léxico-semántico encontramos un juego de palabras, frecuente en la época (y con probable intencionalidad cómica), que pone en relación las voces *hierro* y *yerro*. Así dice Perseo a Fineo al final del romance:

–Yo te doy mi fe y palabra
que no mueras por tu yerro,
con hierro. –Y al punto saca
la cabeza de Medusa (vv. 378-381)

Asimismo podemos rastrear algún ejemplo de contraste o antítesis:

Ofreciendo la inocente
por redimir la culpada (vv. 99-100)

En este caso el contraste conlleva, además, un cierto paralelismo. En cuanto al plano morfosintáctico, además de esta última figura, la más frecuente en el texto es el hipérbaton, que no suele ser especialmente violento y que en general se debe a razones métricas.

Junto a los citados recursos, hallamos en el texto algunos descuidos lingüísticos como la ambigüedad que presenta el pronombre tónico masculino *él* en los siguientes versos, donde el antecedente es distinto en cada caso (Fineo en el primero, Perseo en el otro):

Porque venía Fineo,
tío de la desposada,
a dar a Perseo la muerte,
porque siéndole a él mandada
la desposaban con él (vv. 303-307)

En otras ocasiones, la expresión utilizada oscila entre la pobreza expresiva y el hallazgo estilístico, como en el siguiente caso de derivación:

Suplico a tu gran deidad
respuesta se me dé clara,

que me aclare, deshaciendo
las nieblas de mi ignorancia (vv. 27-30)

Como se ve, el último de estos versos encierra una de las escasas metáforas que encontramos en nuestro romance.

En cuanto a la técnica versificadora, en general es correcta, aunque el autor comete asimismo algún descuido como la innecesaria sinéresis del v. 331, que resulta un tanto cacofónica:

Antes, cuando él combatía,
de lejos la lid mirabas,
y lo que tú hacías llorando
él hacía con la espada (vv. 329-332)

Ciertamente no podemos hablar de un gran valor literario en esta composición de Juan de la Cueva, pero posiblemente tampoco fuera esta su prioridad, habida cuenta de la definición y descripción que él mismo ofrecía de los romances en las páginas iniciales de su libro. En ellas, como ya se ha visto, el autor aludía al «humilde y llano estilo» de esta forma métrica y explicaba que su finalidad no era otra que la de preservar del olvido «las antiguas historias». Claro es que su poema sobre la fábula de Perseo y Andrómeda cumplió la modesta parte del trato que estaba en manos del autor, si bien este no pudo evitar el olvido en el que, a su vez, caería su figura –como la de tantos otros– con el paso del tiempo. Por análogas razones, y como ya comentábamos anteriormente, quiso la «selección natural» que no fuera precisamente este romance de Juan de la Cueva –tampoco los de Timoneda– una de las obras más valoradas sobre el mito de Perseo de entre las existentes en nuestra literatura: tal es la magnitud del eclipse que sobre todos los demás autores que lo trataron provocarían las figuras gigantescas de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

3. 3. 2. EL PETRARQUISMO: FRANCISCO DE LA TORRE

A caballo entre los siglos XVI y XVII podemos situar la figura de este poeta que constituye un caso especial, pues, para empezar, su existencia histórica real ha sido muy cuestionada²⁹⁹. De ser cierta, habría nacido en Torrelaguna hacia 1535 y muerto en torno a 1594, pero su obra poética –de ahí nuestra aseveración inicial– no habría salido a la luz hasta 1631³⁰⁰, año de su publicación por don Francisco de Quevedo. Quienes pusieron en duda la autenticidad de De la Torre sospechaban que detrás de tal nombre se hallaba el propio Quevedo, que habría dado a la imprenta una colección de obras poéticas –de tipo pertrarquista– nada acordes con el tono general de su obra. Se trataría, pues, de un heterónimo del genial madrileño.

Sea como fuere, en el volumen publicado por Quevedo –bajo el título de *Bucólica del Tajo*– encontramos algunas referencias a aspectos tangenciales de nuestro mito. La primera de ellas, centrada en el personaje de Medusa, se encuentra en el Soneto XXV («Amor con la cabeza de Medusa...»), en el que el poeta compara el poder paralizador de la cabeza de la gorgona con el del amor, que una vez conocido es imposible de abandonar³⁰¹. Más abajo, en su Oda 5, («Claros lumbres del cielo y ojos claros...») se aclama a las constelaciones de Casiopea, Andrómeda y Perseo³⁰².

Ciertamente en la obra de Francisco de la Torre la presencia del mito de Perseo no resulta muy relevante, pero pensamos que no debería faltar en nuestro trabajo una referencia a esta enigmática figura de la literatura española. Por lo demás, si el poeta vivió realmente entre las fechas de nacimiento y muerte que se le han atribuido, los poemas mencionados serían, posiblemente, anteriores a los romances de Timoneda y constituirían una primera aunque leve muestra de la presencia del mito en nuestras letras. Por el contrario, si fue Quevedo el autor de estas composiciones, su lugar en nuestra exposición debería encontrarse en el apartado siguiente, dedicado al Barroco. Dado que todas estas cuestiones permanecen en el aire, hemos optado por una solución salomónica para referirnos a estos versos, que por lo demás no presentan mayor relevancia para nuestros propósitos.

²⁹⁹ Cf. VV. AA (1978-1984: 786). *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispano-americana..*

³⁰⁰ Todo ello, lógicamente, salvando la distribución de poemas en hojas volantes que era habitual en la España de los Siglos de Oro.

³⁰¹ El mismo tema había sido tratado por autores italianos como Petrarca, Varchi o Domenichi. (Cf. el *Diccionario Espasa*, p. 194, s. v. *gorgona*).

³⁰² El *Diccionario Oxford* (p. 786) destaca esta composición cuando asegura que De la Torre «posee una oda bien construida, “Claros lumbres del cielo”».

3. 4. LA PROSA HISTÓRICA Y DOCTRINAL: JUAN DE PINEDA

Además del tratamiento poético de la mitología, encontramos por esta época dos obras en prosa en las que se incluye la narración de diversas fábulas mitológicas, y entre ellas la de Perseo. Se trata, por un lado, de la *Monarquía eclesiástica o Historia Universal del mundo* (Zaragoza, 1577 en su primera versión); y, por otra parte, de los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (Salamanca, 1589). Si bien el tratamiento del mito es diferente en cada una de ellas, ambas se deben a una misma pluma: la del franciscano Fray Juan de Pineda (ca. 1513-ca. 1593)³⁰³, prolífico autor³⁰⁴ de abrumadora erudición.

Como muestra de ello baste echar un vistazo a las fuentes consultadas para la composición de los *Diálogos familiares* (que el autor cita cuidadosamente y por orden alfabético al inicio de la obra). Observamos que en la extensa nómina figuran sus ilustres predecesores españoles «Alonso el Sabio rey de Castilla» y el Tostado, así como un cierto «Moya Matemático». Seguramente, este último no es otro que Juan Pérez de Moya, cuya *Philosophia secreta* había aparecido solo unos años antes. No obstante, la mayoría de las autoridades consultadas son clásicos griegos y romanos que posiblemente el autor haya leído en su lengua original (o quizá todas ellas en latín), y que proceden de todos los campos del saber: historiadores, gramáticos, autoridades eclesiásticas, médicos, filósofos, poetas, astrólogos, matemáticos... Así, además de Ovidio encontramos autores romanos como Julio César, Catón, Lucrecio, Apuleyo, Marcial, Manilio, Varrón, Lucano y Séneca; o cristianos como Lactancio, Tertuliano, Eusebio, Boecio o Higinio. Entre los griegos hallamos nombres como los de Luciano, Apolodoro, Menandro, Polibio, Tzetzes o Eratóstenes. Pero también se cita a diversos papas y al magisterio emanado de los sucesivos concilios de la Iglesia Católica; a tratadistas medievales como «Natalis Conde» y a humanistas como Lorenzo Valla, Luis Vives y Erasmo³⁰⁵. Igualmente incluye entre sus fuentes a autoridades árabigas y hebreas y a poetas europeos como Petrarca (aunque no, curiosamente, a Boccaccio).

Entre las obras de Juan de Pineda, apenas contamos hoy con una edición moderna. Corresponde precisamente a los *Diálogos* y se debe al también franciscano Juan

³⁰³ Hay que distinguir a este autor (que firma como Juan de Pineda pero que, en realidad, se apellidaba Pérez de Pineda) del célebre teólogo jesuita Juan de Pineda (Sevilla, 1558-1637); así como del cordobés Juan Pérez de Pineda, de credo protestante (1500-1567).

³⁰⁴ El catálogo de sus obras le atribuye casi una veintena, entre impresas y manuscritas: siete en latín y una docena en castellano. Entre ellas, además de las dos que abordamos y la biografía de San Juan Bautista, destaca el *Passo honroso de Suero de Quiñones*, basada en el acta original de este episodio histórico.

³⁰⁵ Estos dos últimos figuran entre los autores prohibidos en el *Index et catalogus loorum prohibitorum mandato... Gasparis de Quiroga* (1583). Acerca de este hecho, cabe observar que tanto en la *Monarquía* como en los *Diálogos*, el autor precisa que, en el caso de que entre las autoridades citadas aparezca alguna que se encuentre en el *Índice* de libros prohibidos por el Santo Oficio, la condena también; y hace constar que ello se debe al hecho de que el volumen correspondiente fue compuesto con anterioridad a esta inclusión. Todo ello, sin embargo, no parece compadecerse con la fecha de publicación de una y otra obra. Cierto es que la primera versión de la *Monarquía* se imprimió en 1577, pero Pineda se preocupó de ir actualizando su obra sucesivamente; y lo mismo hizo con la *Aprobación*, que en la versión primitiva estaba firmada por el Doctor Pedro Cerbuna, mientras que en la ampliada es del Doctor Heredia. Este último firma también la *Aprobación* de los *Diálogos*, pero esta data de 1581, mientras que la obra se editó en 1589. Además, si el tal «Moya mathematico» se corresponde, como suponemos, con Juan Pérez de Moya y la obra consultada es la *Philosophia secreta*, tampoco concuerdan los hechos, ya que esta última se publicó en 1584. Parece ser que Pineda tuvo algunos problemas con la Inquisición, que habría mandado quemar algunos de sus manuscritos, aunque la cosa no pasó a mayores. Acerca de la inclusión de autores prohibidos, *Vid.* la n. siguiente.

Meseguer Fernández³⁰⁶. Aunque su extensa producción no careció de una notable difusión, nuestro portentoso polígrafo ya fue incomprendido en su época, ya que, según indica Meseguer,

Precisamente por su prodigalidad en citar érale negada la paternidad de sus libros o eran considerados de menor valer.³⁰⁷

Ciertamente, el mérito de Pineda como autoridad del idioma le fue reconocido desde fecha temprana, pues ya apareció como tal en la primera edición del *Diccionario académico*. Sin embargo, no por ello se valoró en su justa medida el mérito de su obra, a pesar de que su figura fue reivindicada a partir del siglo XIX por algunos estudiosos (entre los que hallamos dos nombres tan insignes como el de Menéndez Pidal y el de Azorín³⁰⁸). Pese a todo ello, Juan de Pineda pertenece hoy a la triste categoría de los «autores injustamente olvidados»; una etiqueta que, por lo demás, comparte con la mayoría de los que tratamos a lo largo del presente trabajo.

3. 4. 1. LA MONARQUÍA ECLESIAÍSTICA

Integrado por cinco tomos, constituye este tratado una monumental compilación de materiales librescos orientada a la composición de una pretendida historia universal, como bien indica la segunda parte del título. Por lo que se refiere a la primera, el término *monarquía eclesiástica* no pretende (según indica nuestro autor en la *Prefación* que figura al frente del primer volumen³⁰⁹) sino mostrar, «contra muchos herejes»,

cómo la Iglesia Católica, que comenzó desde nuestro primer padre Adán, es un gobierno monárquico y visible de los que tienen la fe verdadera, gobernada por un principal que es la cabeza de todo el tal estado.

Se trata, en suma, de una historia universal expuesta desde un punto de vista providencialista y con la finalidad de exaltar un modo de hacer política eminentemente católico³¹⁰. La obra alcanzaría una gran difusión, como lo prueban las sucesivas

³⁰⁶ Madrid, Atlas, 1964. El «Estudio Preliminar» de esta edición nos ha resultado de gran utilidad para la redacción del presente apartado. Acerca de la inclusión en obras de Pineda de autores que figuran en el *Índice* de Quiroga, opina Meseguer: «seguramente que Pineda no consideraba a Erasmo comprendido en la prohibición de *Índice* de 1583. Todas las citas de Erasmo en la *Agricultura* proceden de los *Adagios* o *Chiliades*, obra que el *Índice* no prohíbe de manera absoluta. Los permite por la edición expurgada de Roma, que Pineda pudo haber a las manos al igual que los preparadores del *Índice*» (Meseguer, *loc. cit.*, p. XLIX).

³⁰⁷ Meseguer, *loc. cit.*, p. XLIV.

³⁰⁸ Este último llegó a denominar a Pineda como «archimillonario del idioma» (parafraseando a Julio Cejador, que ya se había referido al franciscano como «archimillonario del castellano»). En efecto, algunos cómputos cifran en más de dieciséis mil el número de vocablos distintos empleados por Pineda en una sola obra.

³⁰⁹ *Los ocho libros de la Primera Parte de la Monarchia Ecclesiastica. Iuan de Pineda (O.F.M). Impresso en Çaragoça: a costa de Hieronymo Serra: en la imprenta de Grabiell [sic] Dixar. Vendese en casa de Luys Ganero. 1576* [fecha corregida más adelante como «errata» y rectificada al año 1577]. Edición digitalizada procedente de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. La obra, en su definitiva versión corregida y aumentada, se editó de nuevo en Salamanca en 1588, y alcanzó sucesivas reimpresiones hasta 1620.

³¹⁰ El interés por la historiografía, y en particular por la historia de la Iglesia, no fue sino aumentando a lo largo de ambos libros áureos entre el público español cultivado. De ahí la proliferación de obras

reediciones que de ella se hicieron; así como su presencia en numerosas bibliotecas áureas, especialmente en la primera mitad del siglo xvii³¹¹.

Como podemos barruntar, nos hallamos de nuevo ante una obra magna en la que encontramos la intercalación de elementos procedentes de fuentes bíblicas con otros tomados de los mitos paganos; ensamblado todo ello con el hilo conductor, propiamente histórico. De ahí que aparezca el relato de la historia de Perseo para dar explicación a la fundación de Persia y el correspondiente imperio posterior³¹².

Sin embargo, según indica Meseguer, la erudición del autor carecía de un criterio riguroso (cosa que ya le achacaron sus contemporáneos); y así, Pineda

coteja y compulsa autores diversos, y, a veces, muchos. Mas aun en el terreno de la autoridad no acertó a elegir siempre los mejores autores ni a desembarazarse de los malos [...]. El grandioso plan de la obra se empequeñece por su afán y credulidad cronológica. El parear con la cronología de la Biblia, para él incontrastable punto de referencia, la cronología de reinos e imperios de la antigüedad, y de éstos entre sí, es empeño que mantiene a lo largo de toda la obra. Y lo hace con una exactitud y suficiencia que pasma. No pocas veces, sin embargo, no habiendo podido armonizar los datos allegados se contenta con yuxtaponer dejando al criterio del lector la elección³¹³.

La parte dedicada a nuestra fábula se localiza en el primer tomo, y más concretamente en el Libro Tercero, y ocupa poco más de tres columnas³¹⁴. Pineda arranca su narración tomando como fuente a Pausanias, quien, según afirma el autor, comenzó

compuestas en castellano: entre otras, la *Historia Eclesiástica del Scisma del Reino de Inglaterra* de Pedro de Rivadeneyra (Madrid, 1589); la *Curia eclesiástica* de Francisco Ortiz de Salcedo (Madrid, 1610); las *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, de Vicente Blasco de Lanuzza (Zaragoza, 1619); o la *Historia Pontifical y Católica* de Gonzalo de Illescas (Salamanca, 1574). También circulaban en latín las *Historiae ecclesiasticae* de Eusebio (Lovaina, 1569). Asimismo suscitaban gran interés las obras basadas en la de Anio de Viterbo (como la *Crónica General de España* de Florián do Campo, publicada en Zamora en 1543), que trataban de emparentar los orígenes de la nación española con los patriarcas bíblicos posdiluvianos (*Vid. infra*, n 10). Para un estudio detallado, *Vid.* los trabajos de FERNÁNDEZ ALBALADEJO (2002) y PRIETO BERNABÉ (2005).

³¹¹ Entre sus más ilustres poseedores encontramos al poeta Alonso de Ercilla, autor de *La Araucana* (Cf. PRIETO BERNABÉ, *loc. cit.*, p. 890). Asimismo aparece inventariado un ejemplar en la biblioteca de don Pedro Sarmiento de Mendoza.

³¹² Como observa Sandra Chaparro, Pineda se une de este modo a muchos autores anteriores que habían pretendido encuadrar el saber pagano en la tradición cristiana; de modo que «a partir del siglo xv, prácticamente todos los pueblos europeos procuraban hacer suyos a los grandes héroes míticos desde Noé hasta Hércules» (CHAPARRO: 2003, 69). Una buena muestra de ello la encontraremos igualmente al analizar la parte dedicada a Perseo en la otra obra de Pineda que aquí nos ocupa, cuando el autor, por boca de uno de sus personajes, se remonta al mítico rey Gerión de Tartessos, al que vincula con el linaje del caballo alado Pegaso (*Vid infra*, p.). Con ello se hace eco el franciscano de las ideas expuestas por el falsario Anio de Viterbo, que establecía una lista de hasta veinticuatro antiquísimos monarcas hispanos supuestamente encabezada por Túbal, nieto de Noé (*Vid.* CABALLERO LÓPEZ: 2002, esp. pp. 114-115).

³¹³ Meseguer, *loc. cit.*, pp. xxxvii-xxxviii.

³¹⁴ El volumen está a dos columnas, y cada una de ellas va numerada como si se tratara de páginas. La parte dedicada a la historia de Perseo se localiza entre el final de la columna 353 y el principio de la 357. Por otro lado, el ejemplar consultado se encuentra afectado por la presencia de lo que parece una perforación en forma de línea recta que atraviesa varias líneas imposibilitando su lectura en algunas letras. Además, en la digitalización han resultado cortadas las últimas líneas de las páginas.

muy desde atrás, y lo mismo hare yo con el, porque es necesario para entender el discurso del reyno de los Argivos en pocas palabras.

En efecto, se remonta el franciscano a los tiempos de Inaco, primer rey de los argivos, antes de dar paso propiamente a la historia de Perseo.

Para el relato sobre nuestro héroe, Pineda se basa en autoridades como Eusebio, Higino, Pausanias o Apolodoro. A esos dos últimos atribuye el dato de que el encierro de Dánae habría consistido en una cámara subterránea de metal, hipótesis a la que concede la mayor credibilidad. Por otro lado, el episodio de la lluvia de oro queda de nuevo explicado como la entrega voluntaria de Dánae por interés monetario, si bien no se especifica quién habría sido el responsable del soborno y del consiguiente embarazo. De ahí que Pineda exponga al respecto la siguiente explicación racional seguida de su propia reflexión:

y porque pario vn hijo valeroso, y estuvo [*ilegible*] escoger darle el padre que quisiese dixose que fue Iupiter, el qual estilo guardaron muchas mugeres erradas para [*idem*] sus pecados, y aun algunas de nuestros tiempos hazen otro tanto.

El lugar al que arriba el arca que transporta a la deriva al pequeño Perseo y a su madre es la isla de Sérifos («Seriphio»), «contada de Plinio y de Estrabon por vna de las Cyclades». Rescatados por Dictis, el rey Polydetes contrae matrimonio con Dánae y cria al niño. Pero al cabo del tiempo le invade el temor ante las cualidades del valeroso muchacho y lo envía a la empresa de dar muerte a Medusa.

La decapitación del monstruo tiene lugar gracias a las armas proporcionadas por los dioses y se desarrolla en la morada de las tres gorgonas, a las que Fray Juan denomina «hijas de Gorgon». El autor omite tanto la referencia a los hijos de Medusa nacidos al ser esta decapitada como el surgimiento de las serpientes libias al contacto de la arena con las gotas de su sangre. Tampoco narra el episodio de Atlas, sino que pasa directamente al de Andrómeda, que refiere sucintamente:

y se torno por Ethiopia donde libro de ser comida de la bestia marina a Andromeda hija de Cepheo, y se la lleuo consigo a la isla Seriphio.

Es así como Perseo libera a su madre del «maltrato» de Polidectes al transformarlo en piedra mediante la exhibición de la cabeza de Medusa. Tras ello, convierte a Dictis en el nuevo rey de la isla. En este punto introduce Pineda un significativo inciso:

Por andar lo fabuloso confundido con lo historico no se pudo dezir vno sin otro, mas abreuio lo.

El autor termina su relato del mito de Perseo con la narración de las circunstancias en que, al reunirse con Acrisio en Larisa para los juegos, acaba cumpliéndose el oráculo por la muerte accidental del rey de Argos a manos de su nieto. Acosado por el revuelo que se arma en el reino, el héroe lo intercambia por el de Tirintha con su primo Megapente, hijo de Preto.

Acaba Pineda dando cuenta de la fundación de Micenas basándose en el relato de Pausanias. Así, Perseo fundará la ciudad en el lugar donde accidentalmente se le cae «el

pomo de la espada que en su lengua se llama Micena». Finalmente, el franciscano refiere la descendencia de Perseo y la decadencia de Argos en favor de Micenas, datando estos acontecimientos en el año primero de la septuagesimo octava Olimpiada, de acuerdo con las aportaciones de Eusebio.

3. 4. 2. LOS DIÁLOGOS FAMILIARES

El segundo de los trabajos de Pineda que abordan la historia de Perseo apareció en Salamanca en 1589; i. e., al año siguiente de la publicación de la *Monarquía eclesiástica* en su versión definitiva. Se trata de una obra de tipo misceláneo, a caballo entre el tratado mitológico y el doctrinal.

Integrado por dos volúmenes, el libro adopta la forma de una serie de diálogos literarios, en los que los interlocutores salpican sus reflexiones con la narración de numerosas fábulas mitológicas. Con ello se contribuye a ejemplificar y amenizar la discusión, cuyo eje central es la doctrina católica. En efecto, el término «agricultura cristiana» hace referencia al arte de cultivar el alma de acuerdo con la moral de la Iglesia.³¹⁵

Es en la introducción dirigida por «el Autor a los Letores» donde Pineda da cuenta del propósito moral de la obra³¹⁶, en la misma línea de otras publicaciones suyas anteriores como la *Monarquía Eclesiástica* o la dedicada a San Juan Bautista³¹⁷. A continuación, el autor justifica la forma dialogada por resultar idónea para sus propósitos (intercalar diversos puntos de vista de una manera amena), y procede a presentar a los interlocutores³¹⁸. Se trata de cuatro varones muy diversos tanto en edad como en formación y personalidad, todos los cuales ostentan nombres clásicos con una etimología caracterizadora que el propio autor se preocupa por desentrañar³¹⁹. Así, Pamphilo (‘todo amable’), Philotimo (‘ambicioso’), Philaletes (‘amador de la verdad’) y Policronio (‘hombre de mucho tiempo y muy viejo’).

Si la razón de tal variedad es la de amenizar la doctrina que se irá desentrañando a lo largo de los sucesivos coloquios, lo mismo ocurre con la interpolación de las diversas fábulas mitológicas que encontraremos en la obra. Así lo explica Pineda en la misma introducción:

³¹⁵ Según Meseguer, la diferencia respecto a otros manuales renacentistas como el *Enquiridión* de Erasmo o *El cortesano* de Castiglione es que Pineda «abarca al hombre en todas sus dimensiones: física, el cuerpo, intelectual, animal racional, el alma; y sobrenatural, alma cristiana» (*loc. cit.*, p. xciv).

³¹⁶ *Primera parte de los treynta y cinco diálogos familiares de la agricultura christiana. Compuesta por Fray Iuan de Pineda Religioso de la orden del Seraphico padre Sant Francisco de la observancia. En Salamanca. En casa de Pedro de Adurça, y Diego López. 1589.* El texto que tomamos como base para nuestro estudio procede de esta edición, por más que la moderna de Meseguer nos pueda servir como material de apoyo.

³¹⁷ *Libro de la vida y excelencias maravillosas del glorioso San Juan Bautista.* Salamanca, 1574.

³¹⁸ Parece que los interlocutores estarían basados en personajes reales, aunque «desfigurados» para evitar que fueran reconocidos por los lectores. No obstante, como indican tanto Meseguer como el propio Pineda, los dialogantes se convierten en personajes típicos, representativos de diversos caracteres sociales y humanos.

³¹⁹ Curiosamente, todos estos nombres empiezan por la letra «P»; si bien en dos de los casos (y no en tres, como indica erróneamente Meseguer, p. cxvi) se trata de *Ph*-.

Y como quien guisa para muchos, no pueda cumplir con todos vn manjar guisado de vna mesma manera, supuesta la diuersidad de los gustos, y ansi deue aparejarles muchos guisados: semejantemente para yo auer de comidar a todos a la lecion destos escritos procure de los salpicar con tanta variedad de materias doctrinales, que con dificultad se pueda dar alguno que no halle halgo de que prender: y porque las letras humanastienen vn saborcillo engolosinador, entremeti muchasdellas entre lo que es de doctrina Christiana, y por deuer lo acessorio seguir la razon de lo principal, hago que las muchas fabulas que van aquí platicadas, hablen todas en language doctrinaly prouechoso en las materias de virtudes.con lo qual muestro que la Theologia de los paganosno es de condenar y que se deue censurar por reglas de la Theologia Christiana entre quien bien esgrime de sus instrumentos,bien como la que en parte salio de los manantiales de las sanctas escrituras, que son la fuente de todas las ciencias,como las masantiguasde las que en el mundo andan en manos de hombres. Hasta la mitad de la obra va mucho destasletras Gentilicas, por ser mas proporcionadas las materias de la obra con ellas hasta alli para los jouenes:porque despues entran cosas de mucho peso, y en la edad del hombre que aqui formamos, que ya deue biuir cargado de cuidados de si, y de su familia,para lo qual deue darse a lo de Dios, y de pura virtud Christiana, y a las obras pias,y a la contemplacion del otro mundo:pues tal esel processo de las cosas deste mundo que de lo imperfecto vayan a lo perfecto,y de los exercicios corporales a los spirituales,segun lo pide la regla de la Agricultura Christiana, que dize que sustrabajadores iran de virtud en virtud, hasta versecon el Dios de los dioses en Sion la de la gloria.

Por lo que se refiere a la fábula de Perseo, las disquisiciones acerca de la historia arrancan propiamente del final del párrafo XXII del *Diálogo VII* y se prolongan hasta entrado el párrafo XXIV. Curiosamente el punto de partida del relato (pues relato es, por más que se vaya elaborando a través de las intervenciones de los diversos interlocutores) es el caballo alado Pegaso, al que Pineda no había hecho referencia en la escueta narración del episodio de Medusa que ofrecía en la *Monarquía*.

Por el contrario, en los *Diálogos*, nuestro autor pone en boca de Policronio un comentario según el cual «el mismo Pegaso nascio de la sangre de los reyes españoles» (Primera Parte, Libro Tercero, Diálogo VII, párrafo XXII). Las explicaciones a semejante afirmación se ofrecen en el párrafo siguiente.

En efecto, Philaletes sugiere que se hable del caballo Pegaso, «por ser de casta real, y Española»; cosa que justifica porque, según Plinio, proceden de Etiopía unos caballos «con alas y cuernos, y que se llaman Pegasos». Todo ello se explicaría por el hecho de que Crisaor (el joven que surgió también -espada en mano- de la sangre de la gorgona decapitada, y que por tanto era hermano de Pegaso) habría sido padre del antiguo rey Gerión³²⁰, «donde veis la sangre del antiquissimo rey Español sobrino del cauallo Pegaso hazer verdad lo que dixo el señor Polycronio»³²¹. A continuación se hace descender a los caballos andaluces del linaje de Pegaso,

³²⁰ Se trata del mítico rey de Tartessos, gigante dotado de tres cuerpos, cuya muerte habría sido uno de los últimos trabajos de Hércules. Según la narración espuria de Viterbo, con este monarca se iniciaría la segunda de las dinastías reales de la Hispania primitiva.

³²¹ En realidad, lo dicho por Policronio queda desmentido por esta explicación, pues lo que afirmaba es que Pegaso descendía de los reyes españoles, cuando el linaje descrito por Philaletes pondría de manifiesto que sucedería más bien al contrario: es decir, que serían los reyes españoles quienes descenderían del caballo alado, como comentan jocosamente los interlocutores poco después.

y si el pegaso bolaua por el viento porque tenía alas en los pies, los nuestros buelan por la tierra con la velocidad de su correr [...] y si Perseo supiera destos cauallos cuando fue contra las Gorgonas, nunca se matara mucho por los talaes de Mercurio.

Cabe hacer notar que la ubicación de las alas de Pegaso en las pezuñas resulta insólita entre los autores españoles que han tratado nuestro mito.

Siguen unos sorprendentes comentarios sobre la nobleza de un rey que desciende de caballos; y posteriormente los interlocutores se refieren a Ovidio, a Hesíodo y a Albrico como fuentes del relato del nacimiento de Pegaso,

y esto es tan verdad como lo pasado, que sea tio del rey Gerion, y que el rey Gerion haya tenido tres cuerpos.

A continuación, se desmiente a autores como Albrico, que se refieren erróneamente como Castalia a la fuente Hipocrene, surgida de una coza de Pegaso. Y, ante el riesgo de perderse en disquisiciones, el personaje de Philaletes se descuelga con la siguiente advertencia:

No sería mucho que por no engolfar por profundas de tan varias y remontadas materias, nos perdiésemos, como aconteció a Lazarillo de Tormes andando hecho atun en su montería marina.

A lo que responde Polycrono:

Si eso fuesse, perdiendo nos en la disputa, hallariamos la verdad della; como la hallo Lazarillo en los profundos abismos.

Los dialogantes hacen aquí alusión a la anónima y disparatada *Segunda Parte del Lazarillo* aparecida en Amberes en 1555, en la que Lázaro, convertido en atún, participa en conspiraciones marinas³²².

Tras este inciso, pasan a hablar de las gorgonas. Philaletes expone una serie de disquisiciones acerca de diversos aspectos, como los siguientes:

- su número: afirma así que, según Ovidio, las gorgonas fueron dos, pero que él sostiene (con Plinio y Solino) que su número era de tres;
- su naturaleza, que habría dado lugar entre los autores antiguos a diversas confusiones con las greas y con las Hespérides;
- sus nombres: Estenio, Euriale y Medusa.

³²² Se observa en los *Diálogos* una cierta inclinación de Pineda hacia el personaje de Lázaro, ya que a lo largo de la obra aparecen hasta seis referencias a la novela original, más otras tres a esta continuación (que conoció dos ediciones milanesas, en 1587 y en 1615, en las que se incluía junto con la obra genuina). Aparte de ambos *Lazarillos*, las alusiones del franciscano a la literatura española son escasas, aunque nombra también a autores como Jorge Manrique, Juan de Mena, Juan del Encina y Rodrigo de Cota (Meseguer, cxvi).

Acerca de esta última cuenta Philaetes la historia de su seducción por Neptuno. Más tarde se hace eco igualmente de otro aspecto relativo a la decapitación de la gorgona: el relato de Apolodoro según el cual la sangre de Medusa tenía propiedades resucitantes o mortíferas dependiendo, respectivamente, de si había salido de la parte derecha o izquierda del monstruo.

El diálogo sobre las gorgonas resulta entrecortado, debido a las constantes alusiones a las distintas versiones (como las de Hesíodo o Apolodoro, entre otros). Además, se aborda entretanto el episodio de Dánae, cuya historia se narra de manera semejante a la que aparecía en la *Monarquía eclesiástica*. No obstante, en los *Diálogos* no se pronuncia Pineda acerca del tipo de encierro de la muchacha al conocer Acrisio el oráculo:

y por eso labro vna camara de hierro debaxo de tierra, o en una fuerte torre, donde la enjaulo.

Además, antes de narrar la decapitación de Medusa por Perseo se indica que este, según Solino, habría fundado la ciudad de Tarso (dato que no figuraba en la *Monarquía*).

Pero no acaban aquí las diferencias entre ambas obras de Pineda, pues en los *Diálogos* sí encontramos tanto el episodio de las culebras de Libia como el de Atlante, mientras que, por el contrario, se omite la liberación de Andrómeda. El autor se limita a indicar que Perseo petrificó a «otros muchos», y entre ellos a Polydectes, como castigo por haber «maltratado» a Dánae³²³. También indica aquí que Perseo le otorgó a Dictis el trono vacante de Sérifos.

A continuación, el héroe propicia el reencuentro de su madre con Acrisio y la reconciliación entre ambos. Para celebrarlo, el rey de Argos organiza unos juegos en honor de su nieto, con el fatal resultado de su muerte accidental a manos de este. Nuestro franciscano aprovecha aquí para introducir la correspondiente reflexión moral:

Y se cumplio el oraculo, y nos muestra que ninguno puede huir de lo que Dios tiene ordenado: mas no peca en huirlo, si le es dañoso, no le siendo mandado de Dios que espere el peligro.

Curiosamente, y pese a la omisión del rescate de Andrómeda, el autor (siempre por boca de Philaetes) concluye el relato de las aventuras de Perseo haciéndose eco del chusco episodio de la muerte del héroe cuando trataba de petrificar al ciego Cefeo mediante la exhibición de la cabeza de Medusa (detalle que tampoco casaría con el hecho de que, según el relato de Pineda, Perseo le había hecho entrega a Palas del mortal despojo para que lo llevara en la égida). Para ello se remite Pineda a la autoridad de Suidas:

Y si Perseo mato a muchos con la vista de la cabeça de Medusa, dize Suidas que tambien el murio viendola: porque auierendola mostrado a Cepheo, y no le auiendo dañado, por ser ciego, lo qual ignoraua Perseo: boluiola hazia si para ver que mudança era aquella; y en viendola, murio; y su hijo Meno la quemó.

³²³ Curiosamente en ambas obras se refiere Pineda a un «maltrato» no especificado por parte de Polidectes a Dánae, sin pronunciarse sobre su naturaleza.

Tras esta documentada narración, el epígrafe XXIII (*sic*) se dedica a dilucidar las supuestas verdades históricas en las que se basaría la fábula. Y así, encontramos el siguiente juicio del personaje de Policronio:

Cosa notable es ver la compostura, y las marañas que enredaron los antiguos para venir a dezir alguna verdad historica entre lo poetico: y que haya auido Perseo, historia es, pues fundo a Persepolis, y la dio su nombre en Persia.

La respuesta de Philotetes es una referencia a Palefato, que ofrece explicaciones históricas sobre estos hechos; aunque, aclara, entre ellos hay que desechar «muchas cosas erradas en cosmografía». La explicación consiste en identificar a las gorgonas con el nombre de Gorgona, que correspondería al que los cireneos deban a Minerva. Un tal Forco habría esculpido una estatua de esta diosa,

sino que murio primero que la ofreciese en el templo: y por eso se quedaron con ella sus tres hijas Medusa, Euriale y Estenio, y con el señorío de tres islas que tenia el padre, y no se queriendo casar, ni diuidir el oro de la rica estatua, la tenian a vezes en guardiay se gouernauan por por el consejo de vn hombre prudente que auia sido amigo de su padre, cuyo nombre en nuestra lengua queria dezir ojo, y por eso se dixo que no tenian todas tres mas de vn ojo

Se ofrecen para concluir diversas interpretaciones alegóricas de los distintos pormenores de la fábula (entre los que destacamos la difundida identificación de Pegaso con la fama); y nombra el franciscano a los autores que avalan dichas explicaciones:

y aun Zenodoto y Apolodoro se apartan de la comun [*sic*] que aquí seguimos, tras lo qual no callare que por las Gorgonas se entienden tambien las malas mugeres que tornan en piedras insensibles a los que se dan a ellas, chupandoles las haziendas y los cuerpos: mas solo Perseo que es el varon virtuoso las roba y mata venciendo los vicios carnales, y guardando la limpieza de su persona: y este tal con sus cosas basta a tornar en piedras de admiracion a los que las supieren, como se dize auer hecho Perseo a muchos despues de la muerte de Medusa.

4. EL BARROCO

4. 1. INTRODUCCIÓN

Además de la producción estrictamente literaria, donde la presencia de la mitología experimenta un gran esplendor, a lo largo de este período se publica el segundo de los manuales mitográficos más difundidos de nuestras letras (junto con el de Pérez de Moya): el *Theatro de los dioses de la Gentilidad*, debido al franciscano Fray Baltasar de Vitoria. También en esta época aparece otra obra mitográfica de calidad muy inferior: el *Epítome* de Juan de Piña, que en realidad constituye una especie de resumen mostrenco de la *Philosophia secreta*.

Por lo que se refiere a las traducciones, destaca la farragosa versión de la *Farsalia* de Lucano compuesta en verso por Juan de Jáuregui. Asimismo nos hacemos eco de una traducción de los diálogos de Luciano de Samósata llevada a cabo por el helenista Juan de Aguilar; y ello a pesar de que, según parece, este trabajo no alcanzó difusión alguna, pues se trató de un encargo particular que se plasmó en un códice manuscrito para uso exclusivo de su propietario.

Centrándonos propiamente en el ámbito de la creación poética, en la literatura de la España barroca los cauces de penetración de la mitología clásica serán básicamente tres: el soneto, la fábula mitológica y el teatro. Por lo que se refiere al mito que nos concierne, todos ellos serán cultivados magistralmente por el genial Lope de Vega, lo que nos ofrece una idea de su versatilidad y buen hacer literario. En efecto, Lope es autor de dos sonetos sobre la escena de la liberación de Andrómeda por Perseo (además de algunas piezas poéticas menores); de la fábula mitológica *La Andrómeda* y de la comedia mitológica titulada *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda* (más conocida como *El Perseo*). Por ello, dedicamos en el presente estudio un extenso apartado a la producción del fénix en relación con nuestro mito.

El formato sintético del soneto permite a muchos de nuestros poetas áureos relatar el asunto elegido ofreciendo en muchos casos una reflexión moral o jocosa en relación con la anécdota narrada. Poetas como Juan de Arguijo, Francisco Pacheco o Miguel Colodrero de Villalobos cultivaron esta forma métrica basándose en algún aspecto de la historia de Perseo (también encontraremos otro soneto compuesto por Juan de Espínola y Torres como introducción al Primer Canto de sus *Transformaciones y robos de Júpiter*). Nos ocupamos asimismo de algunas otras composiciones o fragmentos sobre el mito debidas a autores como el Conde de Villamediana, Alonso de Castillo Solórzano o Gabriel de Corral. Capítulo especial merece una referencia al estudio de Ángel Jacinto Traver Vera centrado en los autores que abordan el episodio de la lluvia de oro considerando a Dánae como el encarnación del amor venal³²⁴.

El género de la fábula mitológica prolifera entre nuestros autores áureos, con don Luis de Góngora a la cabeza. Será ahora, entre finales del siglo xvi y comienzos del xvii, cuando en la literatura española se cultive con profusión la recreación de las historias mitológicas en importantes composiciones pertenecientes a un género que produce durante este período sus muestras más brillantes y representativas.

³²⁴ TRAVER VERA (1996).

En un principio se trata de poemas de tono más o menos solemne, compuestas en un estilo culto, refinado y erudito, generalmente en verso de arte mayor y en especial en octavas reales. No obstante, la proliferación del género llevará a los excesos típicamente barrocos, con el enrevesamiento del lenguaje y de las alusiones cultistas y con un fenómeno relativamente novedoso: el de la fábula burlesca. Esta última consiste, básicamente, en una parodia o «desmitificación del mito», al que se despoja de solemnidad y de todo sentido trascendente mediante recursos como el juego de palabras, el chiste más o menos chusco, el elemento pintoresco y costumbrista, las alusiones eróticas, los anacronismos, el tono ligero o la ridiculización de la trama. El tratamiento burlesco puede admitir diversos grados, desde la burla inocente hasta la sátira más feroz y despiadada. El propio Luis de Góngora, maestro del género serio (con obras como el *Polifemo* o las *Soledades*), inaugura también la práctica de la fábula mitológica burlesca con poemas como *Hero y Leandro* o la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Sin embargo, será el murciano Jacinto Polo de Medina quien fijará definitivamente el modelo de este subgénero con su *Fábula de Apolo y Dafne*.

En lo que se refiere al mito de Perseo, Melchor Zapata compuso una fábula burlesca titulada *La lluvia de oro y Fábula de Júpiter y Dánae*. Cossío da noticia de ella a través del testimonio de Gallardo, pues confiesa el vallisoletano no haber tenido ocasión de ver el poema. Lo mismo nos ha pasado a nosotros a pesar de nuestros esfuerzos, por lo que nos limitamos aquí a hacernos eco de la información que ofrece Cossío acerca de esta obra:

publicada sin indicación de lugar ni año, consta de tres romances: el primero de dedicatoria al marqués de Baidos; el segundo, en que se narra la fábula, y el tercero, con distinto asonante, en el que se hace la obvia aplicación satírica³²⁵.

También de carácter burlesco es un breve romance compuesto en catalán por el poeta y sacerdote Vicent Garcia, conocido como «el Rector de Vallfogona». La pieza (sobre la que no volveremos en nuestro estudio) se centra en los hechos relacionados con Dánae y se basa más en la desmitificación intrascendente, desenfadada y popularizante que en el ensañamiento satírico. Tampoco el clérigo se recrea particularmente en el elemento erótico, si bien deja el final abierto achacando a Ovidio la responsabilidad (a pesar de que el sulmonense no narra, en realidad, esta parte de la fábula): «Si és així, jo no mi meto/ sols sé que ho canta Nasó».

Por el contrario, en el xvii encontramos hasta tres piezas que recrean la historia de Perseo en tono serio. Permanece en el anonimato el autor de una de ellas, mientras que los otros dos son el jerezano Juan Espínola y Torres (que enmarca la fábula de Perseo en un poema mayor, en seis cantos, titulado *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*); y el aragonés Alberto Díez y Foncada, cuya *Dánae* es, precisamente, la única de las fábulas mitológicas que este poeta compuso en tono serio.

Pasando al género dramático, la centuria conoce varias generaciones de comediógrafos en estado de gracia que inundan la escena española con innumerables piezas de diversos géneros y, en general, de excelente calidad. Y precisamente el mito de Perseo aparecerá tratado por los dos dramaturgos grandes entre los grandes: Lope de Vega y Calderón de la Barca. Ya hemos visto que el primero es autor de la comedia mitológica *El Perseo*. Por su parte, don Pedro llevará la historia de nuestro héroe a sus más altas cotas

³²⁵ COSSÍO (1998: II, 292)

literarias con dos importantes obras: la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y, ya hacia el final de la vida y producción del insigne dramaturgo, el auto sacramental *Andrómeda y Perseo*. No queremos dejar de nombrar, por último, al valenciano Alexandro Arboreda, autor de dos comedias de santos dedicadas a San Jorge: *El mártir valiente en Roma* y *El catholico Perseo, San Jorge*. Esta última es la que nos parece de mención obligada en el presente trabajo (como ya se ha hecho en la Introducción), por cuanto el título revela hasta qué punto la iconografía de este mártir cristiano se ha asimilado a la del héroe argivo. Por lo demás, el asunto de esta obra de Arboreda queda fuera de nuestros propósitos, por lo que no será objeto de estudio en nuestra tesis.

4. 2. TRADUCCIONES DE TEXTOS CLÁSICOS

4. 2. 1. UNA TRADUCCIÓN LUCIANESCA: JUAN DE AGUILAR

Como ya se ha comentado, una de las fuentes antiguas de la historia de Perseo se encuentra en el escritor satírico griego de origen sirio Luciano de Samósata (125-181 d. C). Más concretamente, en dos de sus *Diálogos marinos* se relatan otros tantos episodios del mito: por un lado, el diálogo de *Doris y Tetis*, que narra la travesía de Dánae y el pequeño Perseo en el arca a la deriva; y por otro, el de *Tritón y las Nereidas*, en el que se encuentra el relato de la liberación de Andrómeda.

Luciano es uno de los clásicos griegos más conocidos por los humanistas en nuestros Siglos de Oro. Su obra circulaba en antologías escolares para el aprendizaje de la lengua griega y conoció diversas traducciones e imitaciones desde el siglo XV. Durante la primera mitad de esa centuria encontramos en España un nutrido grupo de helenistas, aprovechando el impulso dado a estos estudios por el Cardenal Cisneros con la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares y la elaboración de la *Biblia Políglota Complutense*.

Sin embargo, fuera de los círculos humanísticos, en la España medieval y aurisecular eran pocos los escritores capaces de leer los textos de autores griegos en su versión original. Como explica Zappala,

aunque España pueda vanagloriarse de haber tenido grandes helenistas a lo largo del Siglo de Oro (a juzgar por la aparición de Luciano en varios *rationes studiorum* lo utilizaron como libro de texto) con pocas excepciones (Vives, Laguna, los Argensola y hasta cierto punto Quevedo), la mayoría de los autores quizá conoció a Luciano sólo a través de las traducciones al latín o al español, a través de lucianistas contemporáneos como Esrasmo o los autores italianos de Quattrocento cuyas obras traducidas circulaban en España en el siglo XVI³²⁶.

En efecto, la *editio princeps* de las obras de Luciano se editó en Florencia en 1496, a cargo del gran helenista Juan Láscaris. Pronto se extenderá la fama del autor griego y aparece la traducción parcial de su obra al latín, a cargo de Erasmo y Tomás Moro. En el siglo XVI se publican las primeras traducciones en lenguas vulgares.

³²⁶ ZAPPALA (1982: 25). Como observa este crítico, «la frecuencia con que se han traducido las obras de Luciano al español, da fe de su constante popularidad a través de los siglos XVI y XVII: en números de aducciones Luciano ocupa el cuarto lugar después de Esopo, Aristóteles y Epícteto». Sin embargo, este estudioso añade que «esas traducciones de Luciano eran a veces bastante distintas al original en estilo y en ideología (ZAPPALA: 1982, 26).

En la segunda mitad de dicho siglo empieza a decaer el interés por el aprendizaje de la lengua y literatura griegas, en buena medida debido a la crisis económica, que dificultaba a las imprentas disponer de tipos en este alfabeto. El estudio del griego queda reducido al Colegio Imperial de Madrid y a las universidades de Alcalá, Salamanca y Valencia; y las traducciones de autores helenos, a las obras de contenido grave y moralizante (filosofía, medicina, religión, historia). Así, la literatura de creación se limita a unas pocas obras como la *Odisea* homérica, la *Historia Etiópica* de Heliodoro y algunos de los *diálogos* de Luciano.

En cuanto a las traducciones lucianescas al castellano, las dos primeras en editarse datan del siglo xv y son versiones de un mismo diálogo, el XII de los *Dialogui Mortuorum*, a cargo de sendos autores: Vasco Ramírez de Guzmán y Martín de Ávila (traductor también de la *Genealogía* de Boccaccio). El grueso de las versiones del satírico griego corresponde a la centuria siguiente. Entre los traductores encontramos al protestante Francisco de Enzinas (1550), autor de la versión más amplia a nuestra lengua de los diálogos lucianescos, con cinco de ellos³²⁷; a Juan de Jarava, que tradujo el *Icaromenipo*; a Fray Ángel Cornejo (*Tóxaris*); a Andrés Laguna (*Tragodopodagra*) o a Herrera Maldonado (*Diálogos morales*).

Como podemos observar, los dos diálogos de Luciano sobre la historia de Perseo no aparecen entre las traducciones castellanas que se editaron durante los Siglos de Oro (pues tampoco figuran entre los traducidos por Enzinas). Por tanto, el influjo de esos textos lucianescos que pudiéramos observar en los autores españoles que abordaron nuestro mito habrá de atribuirse a las versiones latinas; ya que, según indica Zappala, «Hacia 1550, casi todo el *corpus Lucianeum* podía leerse en latín»³²⁸.

Sin embargo, en realidad sí existió una traducción castellana de ambos diálogos, traducción que por otro lado no alcanzó difusión alguna, ya que se encuentra incluida en un códice particular. El manuscrito ha sido estudiado recientemente por la investigadora Teodora Grigoriadu en su tesis doctoral³²⁹; y pensamos que el estudio de estos y otros varios textos alusivos al mito que nos ocupa y que se encuentran en el mencionado volumen tampoco puede faltar en el presente trabajo.

En efecto, en la Biblioteca Menéndez y Pelayo se conserva un manuscrito catalogado con el número 55 y titulado *La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente*. Se trata de una antología de diálogos del autor griego vertidos al castellano en 1617 por un autor llamado Juan Fernández de Aguilar Villaquirán. Junto a los dos *Diálogos marinos* que relatan de manera fragmentaria la fábula de Perseo, el volumen incluye varias alusiones a la misma a lo largo del cuerpo del texto y en diversas anotaciones marginales. Pero, además, al final del cuerpo de las traducciones figura una versión castellana de la *Fábula de Perseo y las Gorgonas*, que el traductor incluye «para mayor claridad y entendimiento».

³²⁷ Este autor compuso también una versión castellana de otra obra de Luciano: la *Historia verdadera*, relato de aventuras que satiriza la historiografía antigua y que gozaría de gran éxito e influjo en numerosos autores y obras literarias españolas.

³²⁸ ZAPPALA (1982: 26, n. 4).

³²⁹ GRIGODIARU, Teodora (2010). «*La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente*». *Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense.

Poco se sabe del autor de esta traducción. Por el propio manuscrito conocemos su nombre, así como que era «natural de la villa de Escalona» e hijo de don Alonso Hernández de Aguilar, médico de la corte ducal de aquella villa. Las indagaciones de T. Grigodiaru aportan algunos datos más: se sabe así que la madre de nuestro autor fue la segunda esposa de su padre, doña Ana Ruiz de la Cuadra. Aguilar y Villaquirán fue regidor de su villa natal y vivió entre 1564 y 1618. Así pues, su fallecimiento se produjo solo un año después de componer su libro y, al parecer, sin haberlo dado a la imprenta.

En cuanto a la historia del manuscrito, perteneció a la Biblioteca de don Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII Marqués de Villena y Duque de Escalona (Navarra, 1650-Madrid, 1725) y fundador de la Real Academia Española. Se ignora cómo fue a parar a tal colección y cómo, finalmente, llegó a la de Menéndez y Pelayo, quien no lo tuvo en cuenta en su *Biblioteca de Traductores Españoles*. Al parecer la traducción se elaboró como regalo para su primer propietario y fue primorosamente hecha copiar por un escribano para el disfrute del destinatario.

En relación a los conocimientos de griego por el traductor, Villaquirán confiesa desconocer la lengua helena a pesar de haberla estudiado en su instrucción elemental. Y así, su versión castellana se basa en la traducción al latín llevada a cabo conjuntamente por Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro. No obstante, el estudio de Grigodiaru concluye que Villaquirán debió de tener delante el texto griego original además de la versión erasmista.

Se trata de un trabajo impecable, caracterizado por una prosa ágil y amena, fiel al texto latino que le sirve de base pero que, al mismo tiempo, tiende a una cierta *amplificatio* (manifestada especialmente en el desdoblamiento sinonímico). Asimismo encontramos un intento de Villaquirán por acercar el estilo a la lengua castellana, a través del empleo de giros idiomáticos y fraseología propia.

Los dos diálogos que abordan la historia de Perseo pertenecen, como ya se ha comentado, a la serie de los *Diálogos de los Dioses Marinos*. Según Villaquirán, estos textos «fueron sacados de las fábulas de los trágicos y tienen la misma sal y elegancia, salvo que todos tratan materia de amores». Y añade que en ellos se atribuye a los dioses la misma debilidad de los hombres por el enloquecimiento amoroso, error propio de las religiones paganas.

El primero de ellos es el *Diálogo de Doris y Tetis*,³³⁰ que ocupa apenas una página³³¹. En él, la nereida Doris pregunta a su hermana Tetis por qué llora. Tetis le pone al corriente de los hechos relativos al abandono de Dánae y el pequeño Perseo en una «caja» a la deriva en el mar. El texto concluye con la resolución de ambas ninfas marinas de hacer que madre e hijo inocentes caigan en las redes de unos pescadores, con el fin de que puedan así ser rescatados.

Llama la atención el hecho de que solo en el encabezamiento se nombra a Dánae por su nombre, el cual no se menciona en el cuerpo del diálogo. Tampoco aparece el de Perseo, sino que únicamente encontramos los nombres de Acrisio y Júpiter.

³³⁰ *Diálogo doce intitulado Doris y Tetis; pónese la fábula de Dánae.*

³³¹ Para nuestras citas y observaciones textuales nos basamos en la edición de Grigodiaru y no en el manuscrito original, al que no hemos tenido acceso.

Aún más curiosa resulta la explicación de los motivos del encierro de Dánae: se trataría de un intento por parte de su padre de salvaguardar la virginidad de la hermosa muchacha, sin mención alguna al oráculo que vaticinaba la muerte de Acrisio a manos de su nieto. Al mismo tiempo, Dánae queda caracterizada por dos rasgos: la resignación al aceptar su triste destino y la piedad por su pequeño, para el que intenta pedir clemencia a su padre. Todos estos aspectos podrían hacernos pensar en un intento de Fernández de Aguilar Villaquirán por cristianizar el texto pagano. Sin embargo, en realidad estos rasgos no se deben ni a nuestro traductor ni a su fuente latina de Erasmo y Moro, sino que aparecen en el texto original de Luciano³³².

Otros aspectos destacables son el lugar del encierro de Dánae (una cámara de metal) y la localización del salvamento de la caja a la deriva en las costas de la isla de Sérifos; datos que proceden igualmente del texto lucianesco. Por lo demás, la costumbre de cambiar el nombre original griego de las divinidades por el latino procede de la traducción de Erasmo y Moro y aparece también en los demás diálogos y textos de nuestro manuscrito.

Pasando al diálogo de *Tritón y las nereidas*,³³³ resulta un poco más extenso, con algo más de dos páginas, y se presenta como una suerte de continuación del diálogo anterior tras el paréntesis de otro diálogo intermedio.

Tritón informa a las nereidas de que el monstruo marino que ellas habían enviado para que devorase a Andrómeda ha muerto sin alcanzar a dañarla. Tras preguntar las ninfas marinas quién es el autor de esa muerte, Tritón responde que fue Perseo, a quienes ellas salvaron por compasión siendo un infante. Y les cuenta cómo mató a la Medusa y salió volando con su cabeza en la mano. Al pasar por el lugar de la exposición de Andrómeda, decide ayudarla. En el momento del diálogo, ambos jóvenes están a punto de contraer matrimonio, tras lo cual el héroe llevará a su esposa con él a Argos. Las nereidas aseguran que, en realidad, la muerte de Andrómeda no podía satisfacerlas de la ofensa cometida por su madre. Replica Tritón que con esa muerte habrían hecho sufrir a la madre de Andrómeda como venganza. Pero las nereidas resuelven olvidarse de la ofensa -pues la madre ya quedó escarmentada con el susto pasado- y alegrarse con las bodas.

A lo largo del diálogo no quedan claros ni el número ni la identidad de las nereidas que intervienen. El nombre de Nereidas alterna con el de Nereides y resulta un tanto confuso el referente: unas veces parece tratarse de un nombre propio (referido a una única deidad femenina); mientras que en otras ocasiones las ninfas que dialogan son Doris y una tal Ifianasa (que no aparecía en el diálogo Doce), con lo que el nombre de Nereidas o Nereides sería genérico. Una ambigüedad que ya se da en el texto griego original.

Por lo demás, encontramos varios puntos de interés:

1) La identificación del monstruo marino con una ballena (algo que no aparece en Luciano);

³³² Así podemos observarlo en la traducción moderna que hemos consultado: LUCIANO DE SAMÓDATA (1992). *Diálogos marinos*, en *Obras*, vol. IV. Trad. y notas por José Luis Navarro González. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica.

³³³ *Diálogo catorce intitulado Tritón y las Nereidas; pónese la fábula de Perseo con el casamiento con Andrómeda.*

- 2) Se cita el nombre de Cefeo, pero no el de Casiopea.
- 3) Se menciona explícitamente la hermosura de Andrómeda y se nos ofrece una sugerente descripción del aspecto que presentaba durante su exposición al monstruo, «suelos sus largos cabellos y medio desnuda hasta por bajo de los pechos». Otro detalle es el hecho de que la doncella se encontraba «puesta en una alta peña, afijada a un palo».
- 4) Es Minerva la única divinidad responsable de proveer a Perseo de los objetos mágicos que utiliza para vencer a Medusa. No se menciona a Mercurio ni se ofrecen detalles sobre las alas empleadas por el héroe para volar: y así, no se nos dice que se trate de sandalias aladas ni que las alas estén adosadas a los pies. De la diosa proceden, asimismo, no solo el escudo sino la idea de que Perseo mire a través de él el reflejo de la gorgona en lugar de dirigirla directamente la vista. En cuanto al arma empleada, se habla del «harpe diamantina», y Villaquirán aclara en nota marginal que «harpe es espada corva o alfange o cimitarra».
- 5) El héroe aprovecha para matar al monstruo el momento en el que sus hermanas se encuentran durmiendo (no se aclara si también lo hace la propia Medusa).
- 6) Nada se dice acerca de los hijos de Medusa nacidos tras su muerte. Este punto resulta relevante para el detalle del vuelo de Perseo, que se produce en todo momento gracias a las alas proporcionadas por Minerva (y no a los del caballo Pegaso).
- 7) Se omite por completo el episodio del rey Atlante y, por tanto, el de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides.
- 8) La exposición de Andrómeda se localiza en Etiopía.
- 9) En un primer momento, lo que mueve a Perseo es la compasión hacia la doncella, pero inmediatamente cae rendido a su amor. La tendencia de Villaquirán a la *amplificatio* y a añadir detalles de su propia cosecha le lleva incluso a comentar que el héroe «se ofreció a morir, si menester fuese, por socorrella». También se debe al traductor el inciso según el cual, si el joven se enamora de Andrómeda es «porque estaba de dios que la moça no peligrase». La alusión a «dios» [*sic*] supone un detalle cristianizador del texto, aunque no deja de tratarse de un uso fraseológico del castellano.
- 10) La muerte de la bestia marina se produce porque Perseo la hiere primero con el harpe para, a continuación, mostrarle la cabeza de Medusa y así petrificarla. El pasaje concreto reza (refiriéndose a la ballena): «Ella, en fin, fue muerta y vueltos en piedra todos los miembros de cuantos miraban a Medusa». Sin embargo, la preposición *de* constituye una interpolación de una «segunda mano» que, al parecer, tuvo acceso al manuscrito de Juan de Aguilar y que habría pretendido corregir una supuesta errata de su primitiva traducción, cuyo texto sería: «(...) y vueltos en piedra todos los miembros cuantos miraban a Medusa». Si bien la frase resulta ciertamente extraña, en este fragmento en concreto nuestro traductor se muestra fiel al original griego, que parece referirse a aquellos miembros del monstruo marino que estaban expuestos al campo de acción de la monstruosa cabeza (suponemos que por no estar sumergidos en el agua). Así podemos observarlo en la traducción moderna de José Luis Navarro González en

Gredos: «el monstruo yace muerto y la mayor parte de sus miembros, los que vieron a la Medusa, petrificados».

11) A pesar de la adición de detalles propia de Aguilar y Villaquirán, también se debe al original lucianesco la descripción de la delicada manera en la que el héroe desata a la muchacha y la aleja de la peña.

12) En nuestro traductor, es Tritón quien aduce que el sacrificio de Andrómeda hubiera resultado una justa satisfacción de la ofensa cometida por su madre. Sin embargo, en el texto griego original esta intervención se pone en boca de la nereida Dóride (llamada Doris por Villaquirán).

El tercero de los textos de cierta extensión que se ocupan de la historia de Perseo en el manuscrito es la *Fábula de Perseo y las Gorgonas*. Como indica el propio traductor, se trata de una versión del *Orci Galea*, uno de los adagios de Erasmo y Moro; título del texto latino que el propio Villaquirán traduce a continuación como «El capacete de Plutón»³³⁴ y al que añade en el encabezamiento una explicación sobre el significado de cierto dicho latino alusivo al casco de invisibilidad de este dios, uno de los objetos mágicos empleados por Perseo para dar muerte a Medusa.³³⁵ Para explicar el origen del refrán, Aguilar y Villaquirán cuenta de nuevo la fábula de Perseo, añadiendo detalles antes omitidos.

La recapitulación recoge los episodios de Dánae y Medusa, obviando por completo el relato de la liberación de Andrómeda. Nos llaman la atención los siguientes aspectos:

1) Acrisio consulta al oráculo sobre si debe matar a sus hijos varones (de los cuales ni Luciano ni Ovidio dicen nada).

2) Ante el pronóstico de que sería muerto por un hijo de Dánae, la encierra en «una pieza de metal debajo de tierra».

3) Júpiter transformado en oro se deja caer desde el techo a las faldas de Dánae, que queda así embarazada.

4) Acrisio mete «en una caja» a Dánae y Perseo y la echa al mar, detalles que concuerdan con lo narrado en el Diálogo Doce.

5) Dictis rescata la caja en la isla de Sérifo y cría al niño.

6) Polidectes, señor de la isla y hermano de Dictis, ama a Dánae; pero Perseo, convertido ya en «un buen moço», no le permite gozarla.

7) Polidectes anuncia un certamen para las bodas de Hipodamia, hija de Enómao.

8) Los motivos por los que Perseo resuelve dar muerte a Medusa resultan confusos: «Perseo supo que, si pelease con una cabeza de las Gorgonas, ninguno le vencería, y así pidió caballos y, llevando por guías a Mercurio y a Palas, llegó a do estaban las hijas de

³³⁴ Se trata de una asimilación de Plutón, el dios romano de los infiernos (al que a su vez se identifica con el griego Hades) con Orco, otra divinidad infernal anterior. Así, *Orci Galea*, de GALEA, -AE, 'casco'.

³³⁵ «Orci galea, "el capacete de Plutón"; este refrán se dice por los que, con alguna arte, se hacen invisibles. La fábula es la siguiente: (...)»

Forco...». Como podemos observar, no queda claro si el joven es inducido por Polidectes o bien es él mismo quien toma la decisión.

9) Se nos indican los nombres de las fórcides: Menfedes, Enio y Dino, y se afirma que «no tenían sino cada una un diente y un ojo», que compartían entre las tres, sin que se aclare si los dientes y ojos son uno o tres. En todo caso, Perseo les roba estos miembros y pone como condición para devolverlos que le indiquen el camino «para las Ninfas».

10) Las Ninfas «tenían los talones con alas y cierta *cibisis* que dicen era una arquilla o zurrón; tenían también el morrión de Plutón, el cual quien lo traía vía a todos los que quería sin ser él visto de nadie».

11) Ya no se vuelve a mencionar a los «caballos» que habían servido para llevarle hasta las Fórcides (suponemos que tirando de algún carro al que tampoco se hace referencia).

12) Tampoco se indica que la razón por la que Perseo va acompañado de Mercurio y Palas (diosa llamada Minerva en los diálogos anteriores) es que son hermanos suyos, como también lo es Plutón; ya que todos ellos son hijos de Júpiter. Y son las ninfas las que se encargan de pertrechar al héroe con el casco de este dios infernal y con los «talones» alados, en lugar de las sandalias de Mercurio.

13) Las hermanas de Medusa se llaman Euríale y Steno y, a diferencia de ella, son inmortales. Todas ellas tienen la propiedad de petrificar con la mirada; y, en cuanto a su aspecto, «tenían cabeças de dragones, rodeadas de escamas fuertes, grandes dientes como colmillos de puercos y manos y alas, con las que les [*sic*] eran llevadas por los aires».

14) Perseo, llevando puesto el casco de la invisibilidad, logra decapitar a Medusa con la ayuda de Palas (que le conduce la mano hacia el monstruo); y del escudo, que le permite ver su imagen sin quedar petrificado.

15) Gracias a su invisibilidad, el héroe escapa de las otras dos gorgonas, que salen volando en una infructuosa persecución. En ningún momento se nos indica que estuvieran dormidas durante la hazaña de Perseo.

16) El joven regresa a Sérifo sin Andrómeda, a la que no se menciona en el relato.

17) No se nos indica el motivo por el que Perseo utiliza la cabeza de Medusa para petrificar a Polidectes y sus secuaces.

18) Muerto Polidectes, Perseo coloca en el trono a Dictis.

19) El héroe le entrega la cabeza de Medusa a Palas y el casco a Mercurio. La diosa devuelve a las ninfas el zurrón y los «talones alados». La frase resulta ambigua y no queda claro si Palas devuelve también el casco: «A Palas dio [Perseo] la cabeça de la Gorgona y el capacete a Mercurio y ésta, juntamente con el zurrón y los talones alados restituyó después a las Ninfas».

Además de los tres textos de cierta extensión que venimos comentando, a lo largo del manuscrito de Juan Fernández de Aguilar encontramos diversas alusiones a los distintos episodios de la fábula de Perseo. Al tratarse de una versión castellana de los *diálogos*

lucianescos, basada a su vez en la versión latina de Erasmo y Moro, queda de manifiesto que nuestra fábula resultaba muy popular entre los griegos, popularidad que se conservó hasta nuestros Siglos de Oro. Por otro lado, estas referencias a la historia de Perseo nos sirven como botón de muestra del racionalismo de Luciano, poco dado a la creencia en los mitos; y, a su vez, explica en parte la reivindicación de este autor griego en el pensamiento erasmista.

Así, por ejemplo, en el diálogo *El incrédulo* (alegato contra la mentira y la exageración), Luciano, por boca de Tiquiades, califica de mentiras las transformaciones extraordinarias y, en general, todas las fábulas mitológicas. Y como ejemplo nombra a «aquellos Pegasos, Quimeras y Gorgonas y Cíclopes y otras tales fábulas tan absurdas y monstruosas que pervierten los juicios de los muchachos y les parece que ven fantasmas o brujas, aunque algunos dicen que, por ser poéticas, son tolerables».³³⁶ Y, más adelante, el mismo interlocutor se hace eco, con la intención de desmentirla, de una anécdota que había oído de labios de un anciano llamado Éucrates, el cual, supuestamente, había sido testigo de la aparición de una monstruosa mujer de aspecto similar al de las gorgonas; relato al que Tiquiades no concede credibilidad alguna.³³⁷

Otro diálogo es el titulado *Alexandro o el falso adivino*, que lleva el siguiente subtítulo:

En él se descubren los grandes engaños de este hombre el cual, haciéndose hijo de Podalirio³³⁸, daba oráculos y el modo que tenía para salir bien dellos, sin perder la reputación ganada y ganancias que dellos sacaba.³³⁹

Se cuentan en el texto las artimañas de este farsante, que incluso llega a hacer creer a los rústicos habitantes de Calcedonia que es descendiente de Perseo «por hembra»; y ello a pesar de que por allí todos conocían su humilde y «oscuro» linaje. Y así, el falso adivino Alexandro vestía

una ropa de grana de cochinilla, sobre la cual usaba cierta vestidura blanca con una espada de diamante, a imitación de Perseo, de quien se jactaba descender por hembra.³⁴⁰

La osadía del farsante le lleva incluso a pretender que se acuñara una moneda en su honor, en la que figurase la insignia «de su abuelo Esculapio y la hoz o espada de Perseo, de quien venía por línea materna»³⁴¹.

También en el Diálogo 19, titulado *De la astrología*, encontramos alusiones a nuestra fábula. En él, Lucano vuelve a poner en tela de juicio las creencias en mitos, y más en concreto en los catasterismos, que enumera en los siguientes términos:

la virginidad de Dánae, el nacimiento de Perseo, y la pelea que a su cargo tomó con las Gorgonas; júntese a esto la historia etiópica, Casiopea, Andrómeda y Cefeo, a los cuales puso entre los astros la ligera credulidad de los hombres de aquella edad.³⁴²

³³⁶ GRIGODIARU (2010: 396).

³³⁷ Vid. GRIGODIARU.(2010: 408).

³³⁸ Podalirio es hijo de Asclepio, dios de la medicina (Esculapio entre los romanos).

³³⁹ GRIGODIARU (2010: 478).

³⁴⁰ GRIGODIARU (2010: 484).

³⁴¹ GRIGODIARU (2010: 508).

³⁴² GRIGODIARU (2010: 539-540).

Un pasaje de cierta extensión en nuestro manuscrito es el constituido por una apostilla al margen izquierdo que encontramos al hilo del Diálogo 36 (*Almoneda de las vidas de los filósofos*). En dicha anotación se da cuenta con cierto detalle de todos los episodios de nuestra fábula.³⁴³ En el mismo diálogo, pero contenido en el propio texto, encontramos el siguiente fragmento:

CRISIPO: [...] y lo que más es, si se me antoja, te convertiré en piedra.

MERCADER: ¿De qué manera «en piedra», que tú no eres Perseo?

También en el diálogo *El gallo* encontramos un elogio del oro que da pie a un relato de cierta extensión de la seducción de Dánae por Júpiter.³⁴⁴

Otras referencias se encuentran, por ejemplo, en *El sueño, o vida de Luciano*, donde se alude a «cuatro caballos semejantes al Pegaso»; o en *Timón*, diálogo en el que el dios Júpiter reflexiona sobre la condición de prisionero espetándole a Plutón: «peor de sufrir es que te tuviesen encerrado como a otra doncella Dánae, encerrado en aposentos de metal».

Como balance de nuestro estudio de la fábula de Perseo en esta traducción de Villaquirán puede servirnos el juicio de Grigoriadu a propósito del manuscrito:

de haberse publicado, hubiera sido una obra excelente para la divulgación del lucianismo y erasmismo en el siglo xvii peninsular»³⁴⁵.

No obstante, como añade más adelante esta investigadora,

A falta de datos contundentes [...], creo que el manuscrito, por su condición de *unicum*, por su excelente estado de conservación, y a falta de ediciones impresas, no ha podido influir en las letras hispánicas posteriores sencillamente por «desconocido»; durante cuatro siglos ha estado, muy probablemente, escondido o quizá olvidado esperando ser impreso o, lo que es peor, víctima de la indiferencia y traspapelado entre los centenares de libros de la biblioteca ducal.³⁴⁶

Así pues, y pese a la influencia de Luciano de Samósata en nuestro Siglo de Oro, por lo que se refiere a la fábula de Perseo no parece que esta versión de Juan de Aguilar Villaquirán haya influido en los autores que la trataron literariamente en España. Pese a ello, hemos considerado procedente traerlo a colación en el presente estudio, pues no deja de constituir una muestra del tratamiento del mito en nuestras letras, en este caso por parte de este traductor casi desconocido.

³⁴³ Vid. el texto completo en GRIGODIARU (2010: 913, n. 2333).

³⁴⁴ GRIGODIARU (2010: 223-224).

³⁴⁵ GRIGODIARU (2010: 109).

³⁴⁶ GRIGODIARU (2010: 122).

4. 2. 2. LA FARSALIA DE JÁUREGUI

Otra de las traducciones de obras clásicas que encontramos en el Barroco español es la de la *Farsalia* de Lucano debida al pintor y poeta Juan de Jáuregui. Se trata de un enrevesado trabajo compuesto en octavas, en el que el autor muestra su sello personal hasta el punto de merecer el siguiente juicio de Herrero Llorente:

Jauregui, que es el autor de esta mal llamada traducción, no pasa de ser un pésimo intérprete de Lucano. Lo que él hizo de la *Farsalia*, no puede llamarse ni traducción ni versión. La traducción, a diferencia de la versión, es más literal y ajustada en las palabras al texto original, mientras que la versión intenta trasladar el pensamiento, la forma, e incluso los giros de una lengua a otra sin desfigurar tampoco en demasia el texto original. Jauregui, lo primero ni lo soñó, y lo segundo no llegó a conseguirlo por la exagerada deformación del procedimiento. En suma, no puede decirse que vertiera a Lucano; no pasó de hacer una interpretación parafrástica, y en todo caso se podrá hablar de una *Farsalia* de Jauregui basada en la *Farsalia* de Lucano³⁴⁷.

Ciertamente, la traducción de Jáuregui no atiende a la estructura original latina, sino que duplica los diez libros de Lucano. Es así como el pasaje en el que se narra la leyenda de las serpientes libias se sitúa en el Libro XVIII en lugar del IX, y se prolonga a lo largo de diecinueve estrofas, desde la 47 hasta la 65³⁴⁸.

Pese a tratarse en general de una versión libre (aunque Herrero Llorente insinúa que estaría inspirada en la de Laso de Oropesa), el fragmento comentado sigue con bastante fidelidad el texto de Lucano, adaptándolo al esquema de la octava real y con cierta tendencia a la amplificación. El pasaje más innovador se corresponde con el catálogo de las serpientes, en el que Jáuregui se dedica a cambiar de orden las distintas especies enumeradas por el hispanorromano.

Mucho se ha hablado sobre la oscuridad del estilo de Jáuregui, y en concreto sobre su versión de la *Farsalia*³⁴⁹; pero no nos parece que el presente estudio sea el cauce más apropiado para hacernos eco de tales disquisiciones, puesto que ni en el poema latino original ni en esta enrevesada versión culterana cobra mayor protagonismo el mito que nos ocupa. Baste, pues, lo dicho para dar cuenta del tratamiento que el poeta áureo proporciona a este fragmento que Lucano dedica al pasaje del mito de Perseo relacionado con la decapitación de Medusa y el posterior surgimiento de las serpientes de Libia.

³⁴⁷ HERRERO LLORENTE (1964: 390). Este crítico parece, en general, poco partidario de nuestro poeta áureo, a juzgar por las despiadadas críticas que le dedica en este y otros pasajes.

³⁴⁸ La edición manejada es la *Farsalia de don Juan de Jauregui. Por Ramon Fernandez. Tomo VIII. MDCCXXXIX. En Madrid en la Imprenta Real*. Nuestro pasaje se sitúa en el Tomo VIII, Libro Decimoctavo, que en el Índice lleva como subtítulo: «Describe la Libia, ó Africa, en cuyos arenales Catón y su ejército hacen viage al Rey de Juba». Las octavas van sin numerar.

³⁴⁹ Además de HERRERO LLORENTE (1964), *Vid.*, por ejemplo, el más reciente trabajo de RODRÍGUEZ-PANTOJA (1991).

4. 3. LA MITOGRAFÍA

4. 3. 1. EL *THEATRO* DE BALTASAR DE VITORIA

Tras la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya no encontramos en nuestras letras otro gran manual de mitografía hasta el *Theatro de los dioses de la gentilidad*, del padre franciscano Fray Baltasar de Vitoria, natural de Salamanca. La obra, que alcanzaría en el Barroco una popularidad semejante a la de su predecesora, se publicó en dos volúmenes, en cada uno de los cuales figura una *Aprobación* debida a la mano del mismísimo Lope de Vega.

La *Primera parte* apareció en Salamanca en 1620 y consta de seis libros dedicados a las principales divinidades del panteón romano: Saturno, Júpiter, Neptuno, Plutón, Apolo y Marte. Tres años después se publica la *Segunda parte*, compuesta por siete libros dedicados a diversos dioses: Mercurio, Hércules, Juno, Minerva, Diana, Venus y un último libro centrado en los «dioses de menor quantia, y baxa estofa, pero libro mas entretenido, por las cosas mas extraordinarias que en el se cuentan». En este último libro se presentan las informaciones relativas a divinidades como la Fortuna, la Fama, la Esperanza, la Paz, Himeneo, los dioses Lares, el Genio, el Sueño, los Sátiros, Faunos y Silvanos, Término, las Sibilas, el dios Desconocido, Harpócrates (dios egipcio del silencio), Némesis, Momo, la Tierra y la Muerte.

La obra alcanzó gran difusión, como lo prueban las sucesivas reediciones que conocieron ambos volúmenes a lo largo del siglo xvii. Igualmente constituye una buena muestra de su éxito la aparición, ya a finales de la centuria, de una *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* (Valencia, 1688) debida a Fray Juan Bautista Aguilar, de la Orden de la Santísima Trinidad de Valencia. El volumen adopta el mismo esquema que el de las dos partes originales de Vitoria, y se presenta como una continuación de ambas. Este último tomo aborda los contenidos relativos al dios Océano, a la Gran Madre, a Cupido y a las Musas, y consta, además, de extensos índices que «recogen las cosas más notables de las tres partes».

Por lo que se refiere a las fuentes manejadas por Baltasar de Vitoria, Guillermo Serés³⁵⁰ desmiente la idea, muy arraigada, de que el *Theatro* sea directamente tributario del manual de Pérez de Moya³⁵¹. Las coincidencias entre ambas obras se deberían más bien a un manejo de fuentes comunes, entre las que destacarían las de los mitógrafos italianos como Boccaccio o Conti. Por otro lado, diversos investigadores apuntan a que el autor del *Theatro* no debió de consultar todos los textos de primera mano, sino a través de traducciones; así opina el propio Serés u otros críticos como Virginia Salamanqués³⁵².

Esta última estudiosa clasifica las fuentes de Vitoria en los tres grupos siguientes³⁵³:

³⁵⁰ SERÉS (2003).

³⁵¹ En este mismo sentido, ya advertía José M^a de Cossío que Vitoria, en su manual, «no creo que cita [la *Filosofía secreta*] una sola vez, con tener cierto indudable parentesco ambos libros» (COSSÍO: 1998, I, 86).

³⁵² SALAMANQUÉS PÉREZ, Virginia, «El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria», en MAESTRE MAESTRE (2002: 1863-1868).

³⁵³ SALAMANQUÉS PÉREZ, *loc. cit.*, p. 1866.

a) Autores clásicos, como Virgilio, Plutarco, Plinio, Tito Livio, Ovidio, Cicerón o Pausanias.

b) Escritores tardo-medievales, como San Agustín, San Jerónimo, Lactancio, Fulgencio, Santo Tomás, Eusebio de Cesarea o San Clemente (este sería el grupo de fuentes consultadas por Vitoria en menor proporción).

c) Por último, autores contemporáneos como Boccaccio, Giraldy, Conti, Cartari, Textor, Alciato, Valeriano, Luis Vives o Bartolomé Cassaneo³⁵⁴.

Este último tratadista (con su *Catalogus Gloriarum Mundi*) es destacado como una de las fuentes principales del *Theatro* por Genoveva Calonge, quien añade a la lista de fuentes otros autores como F. Bergomense, Beroso, G. de Choul o J. Pontano³⁵⁵.

Para Guillermo Serés, en cambio, la fuente principal del *Theatro* sería Boccaccio, de quien tomaría Baltasar de Vitoria incluso la *dispositio* al dividir su tratado en trece libros, como hace el italiano en su *Genealogía*; estructura que también habían adoptado Natale Conti y antes, en castellano, el Tostado en sus *Questiones vulgares*.

Como señala este mismo estudioso, Fray Baltasar no se interesa tanto por la interpretación de las fábulas como por el aspecto literario:

El mismo planteamiento y título de su obra así lo indican: se trata de un *Teatro*, o sea, una suerte de diccionario, taxonomía o enciclopedia en que se clasifican sistemáticamente los dioses de la gentilidad: se documentan e ilustran sus diversos nombres, simbolismos y aplicaciones, y se da cuenta de su proyección e interpretación posteriores. No figura en el título, como en el de Pérez de Moya (*Filosofía secreta*), ninguna referencia a hermetismo, secretismo u orfismo de ninguna especie; ni se plantea ofrecer en el cuerpo del libro la quintaesencia de un saber secular minoritariamente transmitido y su aplicación moral, como a veces de a entender Pérez de Moya³⁵⁶.

Así pues, el mayor interés de Vitoria se centra en la vertiente puramente literaria de las fábulas: no solo en lo que se refiere a los hechos narrados, sino también en el tratamiento que los poetas han dado a las historias mitológicas.

Buena muestra de ello son las constantes citas de diversas composiciones poéticas que encontramos al hilo del discurso y como ilustración del mismo. Muchas de ellas son originales de autores españoles; entre otros: Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Gregorio Silvestre, Fernando de Herrera, Francisco de Medina, Diego de Mendoza, Francisco de la Torre, Mosquera de Figueroa, Francisco Rodríguez Lobo, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora... En otros casos se trata de traducciones a nuestra lengua, ya sea de autores grecolatinos o de otras literaturas europeas. Entre ellos destacan los autores italianos, con citas que muchas veces están tomadas de los propios tratados consultados: así, Dante, Petrarca, Poliziano, Ariosto, Sannazaro, Pontano, Tasso, Fenarolo o Danieli. Encontramos citados, igualmente, a autores portugueses con obra en castellano, como Sa de Miranda o Luis de Camoens. En no pocos casos, la

³⁵⁴ A esta lista habría que añadir, según Virginia Salamanqués, las Sagradas Escrituras; si bien de un modo un tanto difuminado, limitado a relacionar algunas citas bíblicas con los mitos.

³⁵⁵ CALONGE GARCÍA (1992).

³⁵⁶ SERÉS (2003: 400).

traducción se debe a la mano del propio Vitoria; versiones que el franciscano lleva a cabo, según Cossío, «no sin cierta gracia y facilidad, aunque siempre de breves fragmentos»³⁵⁷.

Por supuesto, no faltan en el tratadista salmantino las citas de Ovidio, tanto de las *Metamorfosis* como de las *Heroidas*. Según Cossío, para la primera de estas obras se sirve Vitoria de la traducción de Sánchez de Viana, mientras que para las *Heroidas* emplea el texto de la versión castellana debida a Diego Mexía³⁵⁸. Sin embargo, como comprobaremos más adelante, este dato no es exacto, sino que, por lo que se refiere al *Libro Mayor* de Ovidio, la versión castellana se debe, como en el caso de fragmentos de otros autores, al propio Fray Baltasar.

Los hechos relativos a la fábula de Perseo se concentran en la *Primera parte* de la obra, y más concretamente en los Libros II y III de este primer volumen.

En el Libro II, comienza fray Baltasar por remontarse a los orígenes de la historia de Dánae, cuyas primeras noticias se deben a autores como Pausanias, Eusebio o Taciano. El relato se situaría «en tiempo que Debora era Iuez del Pueblo de Dios, que deuió de ser a 2020 años de la creacion del mundo, poco mas o menos»³⁵⁹

En cuanto a los hechos narrados, destacamos los siguientes puntos:

- 1) El autor se hace eco de la mítica enemistad entre Acrisio (padre de Dánae) y su hermano gemelo, Preto, enemistad que se remonta al seno materno. Vitoria establece un paralelismo entre esta circunstancia y el enfrentamiento entre Jacob y Esaú. Las disputas entre Acrisio y Preto duraron mucho tiempo, hasta que finalmente fue el primero quien accedió al trono, «pero no con mucha paz». Fray Baltasar se apoya en la autoridad de Apolodoro para atestiguar la larga duración de estas contiendas.
- 2) Se ofrecen detalles como los nombres de Ocalca, la madre de Preto y Acrisio; Rebeca, la de Jacob y Esaú; o Eurídice, esposa de Acrisio.
- 3) Asimismo, el autor relaciona el nombre que el rey de Argos otorgó a su hija Dánae con el de «su bisabuelo Danao, aquel que tuuo las 50 hijas».
- 4) Para dar cuenta del oráculo relativo a Dánae, Vitoria se remite a «S. Augustin, Lactãcio Firmiano, y otros muchos autores».
- 5) El encierro de Dánae consiste en «vna torre, con muchas guardas por defuera, y cãtidad de perros por de dẽtro».
- 6) Pese a los desvelos de Acrisio, Júpiter logra introducirse en la prisión de la doncella transformado en lluvia de oro; pero después toma forma humana, «tratando con ella sus amores, que fueron la causa de la muerte de su padre Acrisio, como lo trato Horacio».

³⁵⁷ COSSÍO (1998: 86).

³⁵⁸ COSSÍO, *ibídem*.

³⁵⁹ VITORIA, Fray Baltasar de, *Primera parte del Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca, 1620. Libro II, Cap. XXV, pág. 239. Salvo indicación expresa, esta es la edición por la que citamos.

7) Enterado del embarazo de Dánae, Acrisio la encierra en un arca y la arroja al mar, donde dará a luz a Perseo.

8) La nave arriba «a las riberas de Apulia, donde la encontraron unos pescadores».

9) Estos la llevan ante la presencia del rey del lugar, llamado «Pylumno, ò Polydectes», quien «la recibió por su muger, dando à criar al niño con mucho cuydado». La relación entre los miembros de la nueva familia es de respeto y gratitud.

10) Pese a ello, a medida que Perseo va creciendo y dando muestras de su valor, su padrastro (finalmente nombrado como Polydectes) le va tomando mal sentimiento y hasta temor. No obstante, la causa principal, que determinará al monarca a enviar a Perseo a la peligrosísima empresa de dar muerte a Medusa, no queda nada clara en el texto de Baltasar de Vitoria. Observemos, en este sentido, el siguiente fragmento (en el que hemos subrayado el pasaje que juzgamos más desconcertante):

Y como [Polydectes] le vio [a Perseo] inclinado a guerras, y a valentias, temiose del: *principalmente por auerle ydo a la mano en vna demasia torpe, que queria vsar con Diana, intentando forçarla*. Y assi por desuiarle de si, como porque muriesse en alguna empresa, le embio à la mas dificultosa del mundo, que era la de las Gorgonas: y traer la cabeça de Medusa, para dar en dote à Hipodamia hija de Oeneo.³⁶⁰

En efecto, la redacción de este fragmento resulta ambigua, por cuanto no podemos deducir si el sujeto lógico del infinitivo *auerle* se corresponde con Polydecto o con Perseo. A la confusión contribuye de manera decisiva el nombre de Diana, pues desconocemos si se trata de una errata por Dánae³⁶¹ o se refiere a algún otro personaje femenino, ya sea mortal o se corresponda con la diosa virgen de la caza (empresa, esta última, que por lo demás resultaría imposible tanto para Polydecto como para Perseo, por mucho que este último sea hijo de Júpiter).

En cualquiera de los casos, si se trata de Dánae y es Polydecto quien pretendía forzarla, la cosa no parece tener demasiado sentido, habida cuenta de que el rey de Acaya la había tomado por mujer cuando el ahora joven Perseo apenas era un bebé recién nacido (y no sabemos que la pareja hubiera sufrido un cese de la convivencia). Descartado que sea Perseo el que hubiera pretendido forzar a su propia madre, nos queda la posibilidad de que Diana sea alguna mujer; pero seguimos sin saber si es Polydecto o Perseo quien había intentado violentarla. En el primer caso, lo que nos parece menos disparatado es que el héroe saliera en defensa de la dama impidiendo que su padrastro cometiera semejante tropelía, bien por el hecho mismo o por lo que este significaba como infidelidad hacia Dánae. Menos probable nos parece la eventualidad de que sea Perseo el frustrado forzador de Diana, castigado por Polydecto³⁶².

³⁶⁰ VITORIA, *loc. cit.*, p. 243.

³⁶¹ A este respecto debemos reseñar que, con el fin de comprobar dicho punto, hemos buscado otras ediciones de la *Primera parte del Teatro de los dioses de la Gentilidad* para cotejarlas con la que veníamos manejando (que es un ejemplar correspondiente a la *editio princeps*). Es así como hemos localizado otras dos (ambas en versión digital). Una de ellas está impresa «en Valencia en casa de los herederos de Crysostomo Garriz pot Bernardo Nogués, Año de 1646». La otra, «en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1676». El resultado es que en ambos casos se mantiene exactamente igual la alusión a Diana: en la edición de Valencia, en la p. 286; y en la de Madrid, en la p. 174, a pesar incluso de que, al inicio de esta última edición consultada, figura la correspondiente «Fe de erratas».

³⁶² Sin embargo, y en lo que atañe a esta extraña referencia a Diana, no podemos por menos que

11) Perseo requiere a diversas divinidades los dones que necesitará para llevar a cabo la misión. Entre ellos no se encuentra el casco de la invisibilidad perteneciente a Plutón; pero sí el escudo de Minerva, las sandalias aladas de Mercurio y «el alfanje diamantino», que Vitoria atribuye a Vulcano; si bien, como nos aclara a continuación, «Apolodoro dize, que tambien se le dio Mercurio».

12) También a Apolodoro atribuye Fray Baltasar los detalles correspondientes a

las tres hijas de Forco, llamadas Ento, Penfredo, y Dino: las quales eran hermanas de las Gorgonas. Estas en su nacimiento nacieron viejas, y no tenian mas de vn ojo, y vn diente, de que se aprouecharuan à vezes, prestandolo vna, à otra³⁶³.

Se trata, pues, de las Greas, aunque nuestro autor no lo diga así (y dejando aparte la ambigüedad del demostrativo «estas»). Nos encontramos ante una de las pocas ocasiones en que se da en nuestras letras una distinción inequívoca entre estos tres personajes y sus hermanas las gorgonas; y la única en la que, además, se nos ofrecen de forma individualizada los nombres de cada una de las grayas. Se diría que la *Biblioteca* de Apolodoro no figura habitualmente entre las fuentes de nuestros tratadistas y poetas, pues a esta obra atribuye Vitoria la información que nos ofrece en este pasaje³⁶⁴.

13) También de Apolodoro procede la monstruosa descripción de las gorgonas que el franciscano nos ofrece a continuación (si bien olvida las escamas de dragón de las que se habla en la *Biblioteca*). Tras dar muerte a Medusa (aprovechando el sueño de las tres gorgonas), guarda su cabeza en «vn çurron, ò talega que traia», y levanta el vuelo. Es así como consigue huir de las otras dos gorgonas (cuyos nombres, curiosamente, no nos ofrece Vitoria, pese a que Apolodoro sí lo hace); pues las hermanas de Medusa no son capaces de seguirlo por dos motivos: uno es el vuelo de Perseo (lo que no tiene mucho sentido, habida cuenta de que también ellas están dotadas de tal capacidad); y el otro motivo es la invisibilidad del héroe debida al hecho de que «lleuaua la celada encantada del Orco infernal», elemento al que Vitoria no había hecho referencia anteriormente.

14) Nada dice fray Baltasar acerca del nacimiento de Pegaso, a pesar de que Apolodoro lo refiere junto con el de su hermano Crisaor.

relacionarla con otros dos de los textos que abordamos en nuestra tesis y en los que se recrea el mito de Perseo. En primer lugar, las calderonianas *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, comedia en la que encontramos a Dánae ocultando su verdadera identidad bajo el nombre falso de Diana. Más curioso es lo que ocurre con otra comedia sobre la fábula de Perseo, tardíamente adscrita a la fórmula lopesca, de un autor llamado Ignacio Ferrera y Pascual. Esta obra, impresa en diciembre de 1743, se titula *También habla lo insensible, Los encantos de Medusa y Aventuras de Perseo*. En ella encontramos la alusión a un supuesto romance que Perseo habría mantenido con una dama desconocida, de nombre Diana, que se identifica como hermana del rey de Apulia, llamado en este caso Pilumno. (véase, a este respecto, nuestro análisis de dicha obra en el punto II. 5. 4. del presente trabajo). ¿Casualidad?

³⁶³ VITORIA, *Primera Parte del Teatro*, p. 243.

³⁶⁴ Pese a ello, debemos matizar la información ofrecida por Vitoria, ya que, en efecto, en Apolodoro (*Biblioteca*, II) se nos ofrecen los nombres de las tres greas (llamadas genéricamente Fórcides e, individualmente, Enío, Pefredo y Dino); pero también se habla del casco de Hades, facilitado por las ninfas, y son estas últimas, igualmente, quienes ofrecen a Perseo las sandalias aladas, así como un zurrón llamado *kibisis*. En cuanto al alfanje, en Apolodoro es efectivamente un préstamo de Hermes (es decir, Mercurio), aunque se trata de una hoz (*Vid.* Apolodoro, *Biblioteca*. Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1985. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda [pp. 94-95]). Pese a que Vitoria remite al Libro III, es en el II donde se ubican los hechos relativos a Perseo.

15) En el episodio de Atlante (tras hacer referencia a las gotas de sangre de Medusa transformadas en serpientes), Vitoria asegura que el gigantesco rey, «burlando [...] de sus razones, sin ninguna le quiso echar de casa [a Perseo]», por lo que el héroe lo convirtió en monte, mostrándole la cabeza de la gorgona. Así pues, Vitoria no da cuenta del oráculo relativo a las manzanas de oro, pues según él, Atlante no tenía «ninguna» razón para echar a Perseo de su presencia..

16) El autor omite todos los hechos relativos a la liberación de Andrómeda, aunque líneas más abajo se remite al Libro III para esta parte de la historia. Se limita aquí a indicar que Perseo petrificó igualmente a «otros muchos», y que después regresó junto a su madre. Lo más curioso es que, ahora, la ubicación de la patria de Polydectes ya no es Apulia, sino la isla de Serifo.

17) Informado por Dánae «del mal tratamiento, que su marido Polydectes le hazia», Perseo transforma en piedra a su padrastro y le entrega el reino «à Dycitis, q fue el pescador que le saco del mar, que algunos dizen, que era hermano de Polydectes»³⁶⁵.

18) El héroe devuelve a los dioses las armas mágicas y le regala a Palas la cabeza de Medusa para que la coloque en su escudo, «como lo dize Cartario».

19) Llegados a este punto, Vitoria introduce una curiosa digresión:

Otra cosa mas dize Apolodoro que la sangre, que salia de la cabeça de Medusa por el lado yzquierdo, era ponçoña, y veneno mortal, y la que corria por la parte derecha, era eficaz, y poderosa para dar vida a los muertos, y que la Diosa Palas la recogio, y la dio à Esculapio, con la qual resucito à algunos.

En efecto, dicha información aparece en el Libro III de la Biblioteca de *Apolodoro*. Y, al igual que en lo que se refiere a los nombres de las grayas, tampoco este dato figura en la mayoría de los autores españoles que recrean el mito de Perseo.

20) El joven regresa a Argos junto a su madre y logran ser recibidos por Acrisio y restablecer la armonía familiar. Para celebrarlo, Acrisio organiza unos juegos, y será en ellos donde, por un fatal accidente con el lanzamiento de un disco por parte de Perseo, se cumpla el sombrío oráculo según el cual el héroe habría de dar muerte a su abuelo.

21) Anunciado el relato de la liberación de Andrómeda, Vitoria se hace eco del oscuro y chusco episodio acerca de la muerte de Perseo (atribuido a Suidas) que ya comentábamos en el apartado 3 de nuestra Primera Parte:

Y fue desta manera, que auiendo el mostrado la cabeça de Medusa à Zefeo Rey de Etiopia, y padre de Andromeda, y no le auiendo dañado ni hecho efecto alguno de los que solia por ser ciego (lo qual ignoraba Perseo) boluiola àcia si, para certificarse, que mudança era aquella, y en viendola murio. Y por que no causasse mas daños la quemo su hijo Merro.

³⁶⁵ Como vemos, Vitoria continúa considerando a Polydectes como esposo de Dánae, lo que (solo tal vez) confirmaría que la dama a la que anteriormente se refería como Diana no se correspondería con la madre de Perseo y que, por tanto, su identidad continúa siendo un enigma.

Fray Baltasar de Vitoria es uno de los pocos autores (junto con el también franciscano Juan de Pineda) que recogen esta anécdota, al parecer basada en Suidas. Cabe advertir que ello resulta incongruente con lo que el propio Vitoria exponía anteriormente (sobre cómo Perseo le había regalado a Minerva la letal cabeza para que la pusiera en la égida); y, asimismo, con lo que contará en el Libro III sobre las relaciones entre Perseo y sus suegros:

Aviendo librado Perseo a Andromeda de su gran peligro, se caso con ella con mucho gusto suyo, y de sus padres, a los quales amo tanto, que como dize Plinio, y Higinio por ruego suyo fueron ellos todos colocados en el Cielo, y no solo ellos, sino tambien su caualllo Pegaso, y son de las principales figuras del Cielo [...]

22) En este mismo sentido, también Vitoria, junto con el Tostado, es uno de los pocos que recogen los catasterismos asociados a nuestro mito (de hecho, las versiones literarias de este no suelen recrear los episodios que siguen a la petrificación de Fineo). En este caso, afirma el franciscano que «después de muerto Perseo, le pusieron en el Cielo, debaxo de la Vrsa menor, como lo dize Camilo».

23) Finalmente se refiere Fray Baltasar a la fundación por Perseo de la ciudad de Tarso (patria de San Pablo). Su fuente en este punto es Solino,

aunque Suydas dize, que la fundo el libidinoso Sardanapalo, descendiente de Nino, y de Semiramis, que començò à reynar à tres mil y ciento y veynte y cinco años de la creacion del mundo.

Con estas referencias termina Vitoria el Capítulo XXV del Libro II de la Primera Parte, dedicado a Júpiter. Habrá que esperar hasta el Libro III, centrado en Neptuno, para que el autor nos dé cuenta de la liberación de Andrómeda, cosa que hará a propósito de las nereidas.

Como punto de partida para su relato, el autor se apoya en fuentes como «el Conde Natal», Luis Vives, San Jerónimo, Plinio o Egésipo, además de Ovidio. Entre los elementos que más nos llaman la atención encontramos los siguientes:

1) Parte fray Baltasar, como «lo mas notable que hay que contar en esto de las Nereydas», de la querrela entre estas y Casiopea; pero el parentesco que atribuye entre esta última y Cefeo es el de «madre», en lugar de esposa (lo más probable es que se trate de un error)³⁶⁶.

2) Más curioso es el hecho de que Vitoria nos presenta como salvador de Andrómeda a un Perseo «cauallero en el caualllo Pegaso», cuando esta criatura alada ni siquiera se había mencionado en la parte del *Theatro* que narra la decapitación de Medusa.

3) Se observa un notable interés del autor por atestiguar la veracidad histórica de la versión que identifica el lugar del tormento de Andrómeda con el puerto de Jope, cercano a Jerusalén, y que asegura que los restos del monstruo marino fueron trasladados a Roma. Como autoridades se apoya Vitoria en fuentes como Plinio, San Jerónimo, Estrabón, Eliano San Basilio, Simón Mayolo, Baptista Fulgoso, y Olao Magno. Descarta, en cambio, la idea apuntada por «Laurencio Vala» de que «Iope

³⁶⁶ Sin embargo, el error se mantiene en las otras dos ediciones consultadas.

donde estaua Andromeda era en la India». Por otro lado, Fray Baltasar ofrece detalles como que el traslado a Roma de las reliquias de la bestia se produjo

siendo Edil Marco Escaurio, y que tenia quarenta pies, y que de altura era como los grandes Elefantes, que traen de Indias.³⁶⁷

4) Al hilo de la ubicación de la exposición de Andrómeda, el franciscano asegura que se trata del mismo puerto «donde los discípulos de Santiago embarcaron el cuerpo del Apostol, y le traxeron por el mar Oceano hasta Iria Flavia, que es el Padron».

5) Más abajo, Vitoria se detiene en una descripción de las constelaciones relacionadas con el mito, basándose en autores como Plinio, Higino, el Brocense o Paulo Galucio.

6) Otro detalle al que Vitoria dedica página y media³⁶⁸ es el del nacimiento del coral, haciéndose eco de los diversos autores que han dado cuenta de esta leyenda; entre ellos, además de Ovidio, «Scipion Amirat», Camilo o «Luã Baptista Leõ». Además, se detiene Vitoria en una digresión dedicada a ofrecer todo tipo de detalles sobre este animal marino con apariencia de planta, remitiéndose a otros autores varios:

Hallase gran cantidad de Coral en Sycilia, en el Promontorio llamado Pachino, que es el que mira a la Morca: y en la isla de Cerdeña, en el puerto de Alger, donde los naturales de alli lo sacan en ciertos tiẽpos del año: y lo suelen pescar tan grandes ramos del, como de los arboles de la tierra. Iuan de Barros Portugues, y Chronista de aquel reyno dize, que en el mar Bermejo ay coral de otros colores, pero que el colorado es de mas precio, y mayor estima. Francisco Rucio, pone las propiedades, qualidades, y ventajas que entre si tienen los corales, dandolas al que es mas colorado, al mas liso, y al que esta en figura de ramos: y assi el blanco, como el colorado tiene innumerables virtudes, de las quales largamente trata Dioscorides, y su comentador Laguna, y Matiolo. Solo aqui digo, que es de calidad estyptica ['astringente'], y muy aprobado para los fluxos, y efficacissimo para enfermedades del coraçon.

Por lo que se refiere a los textos literarios aducidos por Baltasar de Vitoria a propósito de la fábula de Perseo, los más abundantes son los que tratan el episodio de Dánae, en el Capítulo XXV del Libro II. En concreto se trata de cinco citas de otros tantos textos latinos, en tres de los cuales se nos ofrece también la traducción al castellano. En todos los casos se trata de versiones libres elaboradas por el propio Vitoria.

Así, en primer lugar encontramos un fragmento de Horacio correspondiente al Poema XVI del Libro III de sus *Odas*, dedicada a Mecenas. El texto original corresponde a los cuatro versos iniciales, en los que el poeta latino emplea el *exemplum mythologicum* de Dánae como punto de partida para llevar a cabo una reflexión acerca de la ignominia que supone la opulencia. El fragmento es el siguiente:

Inclusam Danaem Turris ahenea,
Robustaeque fores, et vigilum canum
Tristes excubiae, munterant fatis
Nocturnis ab adulteris.

³⁶⁷ VITORIA (1620: 364).

³⁶⁸ VITORIA (1620: 365-367).

La traducción que Vitoria nos ofrece a continuación está compuesta en cuatro endecasílabos que conforman el siguiente serventesio:

En la torre de bronce fue encerrada
La hermosa Danae con muy fuerte puerta,
Y triste guarda fue allí señalada,
Para con los adúlteros alerta.

Como se puede apreciar, el segundo de los versos del franciscano carece de la armonía rítmica que encontramos en los otros tres (más bien parece un dodecasílabo de arte mayor castellano). Aun así, juzgamos que el intento de Vitoria no deja de resultar encomiable.

En la página siguiente aparece otro texto en latín. En este caso se trata, según nos informa el propio Fray Baltasar, de «un epigrama de Paulo Silenciaro, que anda traducido de Griego en Latin», sin que se nos indique a quién se debe tal traducción de este poeta bizantino del siglo VI. El franciscano cita directamente los versos latinos, que rezan como sigue:

Aureus in caecas penetrauit denique rima
Et Danae auros Iuppiter in Thalamos.
Fabula sic inquit, me iuce: ferrea claustra
Aurum perrumpit, duraque vincla domat.
Aurum omnes vectes infregit, et arguit arteum
Clauis, et influxit torua supercilia.
Sic Danae deuicta fuit, non villus amator
Aurum, cui fuerit supplicet hic Veneri.

A rengón seguido nos ofrece Vitoria su versión castellana, compuesta en endecasílabos blancos (curiosamente en número de once):

Iupiter hecho de oro ha penetrado
La torre por sus ciegas aventuras,
Para alcanzar de Danae sus fauores.
La fabula es aqueta (si no engaña
Mi parecer) que la pared de hierro,
El oro quiebra los cerrojos fuertes,
Y vence el arte de la llave diestra,
Y hace humanar la ceja inexorable:
Assi fue Danae al interes rendida,
Y assi el amante que tuviere oro,
Puede muy bien rogar aquesta Venus.

Observamos, pues, cómo en estos versos el objetivo principal no es ya tanto el de narrar el episodio de la lluvia de oro como el de interpretar este elemento mitológico en el sentido de la capacidad corruptora del oro. El propio Vitoria añade a continuación que esta «es la misma moralidad, que puso Horacio». Y con tal advertencia da paso al un segundo fragmento del mismo poema que ya había citado con anterioridad (i. e., el número XVI del Libro III de las *Odas* de este poeta latino). En este caso se trata de los tres versos siguientes (correspondientes a los vv. 9-11 de Horacio):

Aurum per medios ire satellites,
Et perrumpere amat faxa potentius
Ictu fulmineo.

La traducción al castellano corresponde, como en el caso anterior, a un serventesio, sin duda compuesto por Vitoria para la ocasión:

Intenta el oro atrauessar por medio
De los soldados, y romper las peñas,
Con mas furor, que el rayo con su incendio,
Que en los mas duros pechos haze señas.

Como se ve, la rima impar (o rima A) resulta imperfecta al estar integrada por los sustantivos *medio* e *incendio*; mientras que la rima par, o rima B, sí que respeta el consonante.

El resto de citas poéticas que Vitoria trae a colación en este capítulo se refieren a la misma interpretación moralizante y se reducen a dos. La primera de ellas se corresponde con «aquel verso» sobre el cual, según indica Vitoria, «Martín Delrrio» ofrece dicha moralización³⁶⁹:

Fuluo Danae fluxit in auro.

Fray Baltasar no ofrece una traducción de este verso, pero sí la siguiente explicación:

Dando a entender, que el oro conquista las mayores dificultades del mundo, y que para las mugeres no ay ceuo que mas las atraya, ni cosa que mas las rinda.

Y para corroborar esta misma idea, añade que «quadrale mucho este pensamiento a Iacobo Pontano, sobre el septimo de la Eneyda, y aquel verso». Se refiere Vitoria al siguiente:

Acrisioneis Danae fundasse colones.

Tampoco hay versión castellana en este verso, con el que terminan las citas literarias que se ofrecen en este capítulo del *Theatro*. Sin embargo, continúan las alusiones eruditas a autores que han ofrecido la misma interpretación sobre la lluvia de oro, como observamos en las palabras que Vitoria escribe a continuación (referidas, según parece, a Pontano):

Aunq le satisfaze mas otra moralidad, que trae Delrrio en el lugar dicho, y aun a mi tambien, por ser superior a esta, y a la que trae Natal Comite.

A lo largo del capítulo continúan las referencias a autoridades librescas, pero se emplean exclusivamente para justificar las diversas fuentes empleadas para su relato de la fábula. Fuera de las ya reseñadas, la única cita que aparece se da hacia el final del capítulo y corresponde a la Sagrada Escritura, y más concretamente al Libro de la Sabiduría. Vitoria hace uso de esta cita al hilo de su introducción al relato de la supuesta muerte de Perseo, que se habría producido al contemplar él mismo la cabeza de Medusa. El fragmento es el siguiente:

³⁶⁹ En concreto, pertenece a la tragedia titulada *Octavia* (atribuida a Séneca), v. 765.

Y otros acontecimientos semejantes, que obro la cabeça de Medusa, cuenta Suydas de muchos hombres que mato, conuirtiendolos en duras piedras: y dize que el murio tambien viendo la misma cabeça, que como se dize en el libro de la Sabiduria: *In eo quo peccat quis, in hoc, et punietur.*

Pasando al Capítulo VI del Libro III, en el que Baltasar de Vitoria nos ofrece su relato de la liberación de Andrómeda, lo más reseñable es la presencia de uno de los sonetos en los que Lope de Vega desarrolla este motivo temático. En concreto, se trata del poema titulado *De Andrómeda*, publicado en 1602 y que, citado por el autor del *Theatro*, comienza con el verso: «Atada al mar Andromeda lloraua»³⁷⁰. Indica Vitoria en el margen que se trata del «Soneto 36» del fénix.

Las demás citas literarias con las que Vitoria salpica su relato de estos hechos corresponden a textos en latín. En concreto se trata de tres fragmentos: uno de Paulo Galucio y dos de las *Metamorfosis* ovidianas.

La primera de estas citas corresponde a dos versos de Paulo Galucio, de los que Vitoria no ofrece traducción castellana. Tratan sobre las constelaciones correspondientes a los personajes concernidos por la fábula de Perseo:

Et Lyra, cum Cygno, Perseustum Casiopea:
Proepes, Delphis, equipars, Pegasus Andromedaeque.

A continuación encontramos dos fragmentos de las *Metamorfosis*, que corresponden al relato del nacimiento del coral. Ambos textos van seguidos de su versión castellana.

La primera cita es la siguiente, que como se indica al margen corresponde al Libro XV del poema ovidiano:

Sic et Coralium, quo primus contigit auras
Tempore, durescit, moltes fuit herba subundu.

La traducción que nos ofrece Fray Baltasar reza como sigue:

Lo mesmo le acontece al Coral fino,
que siendo blanda yerua alla en el agua,
en sacandole al ayre se endurece.

Nuestra primera impresión es que nos encontramos ante tres endecasílabos blancos que no se corresponden con la traducción de Pedro Sánchez de Viana, pues esta emplea escrupulosamente la rima consonante, tanto en los tercetos encadenados como en las octavas y sextas rimas. No obstante, cabe la posibilidad de que se trate de un error en el primer verso, que podría haber sufrido un cambio de orden y que, reordenado, quedaría

Lo mesmo al Coral fino le acontece,

con lo que los tres versos citados compondrían efectivamente un terceto. Sin embargo, podemos comprobar en la versión de las *Metamorfosis* llevada a cabo por el vallisoletano que, para el pasaje aludido, el texto no se identifica con los versos citados por Vitoria. En su lugar encontramos la siguiente traducción, que ocupa cuatro

³⁷⁰ Nos ocuparemos del análisis de este soneto en el apartado II. 4. 3. 1 del presente trabajo.

endecasílabos (los cuales cierran una octava): «Y dicen del coral el mismo cuento,/ Que tocandole el viento toma forma/ De piedra, y en el agua se conserua/ En su ser natural de blanda yerua».

Así pues, los tres versos que ofrece fray Baltasar como traducción del pasaje citado del poema ovidiano se deben seguramente al propio autor del *Theatro*. Por otro lado, el asunto resulta un tanto desconcertante, puesto que la siguiente cita ovidiana va seguida de su traducción que, esta vez sí, está extraída del trabajo de Sánchez de Viana.

En efecto, la última de las citas aducidas por Vitoria para su relato del mito de Perseo corresponde a otros tres versos de Ovidio (en concreto, los vv. 750-752 del Libro IV de las *Metamorfosis*):

Nunc quoque Coralis eadem natura remansit,
Duritiem tacto capiant vt ab aere: quodque
Vimen in aquore erat, fiat super aquora saxum

que en la traducción del pucelano (vv. 1376-1378) ocupan el siguiente terceto transcrito por Fray Baltasar:

Y su naturaleza esta patente
En el Coral, que dentro el mar es vara,
Y fuera se hace piedra de repente.

Como balance del tratamiento del mito de Perseo en el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* podemos apuntar los siguientes aspectos:

- 1) Baltasar de Vitoria emplea para su relato numerosas fuentes, entre las cuales encontramos muchas que no son habituales en otros tratadistas o poetas. Singularmente nos llaman la atención algunos autores como Suidas (de quien el franciscano toma la estrambótica anécdota sobre la muerte de Perseo); y Apolodoro, del que se incorporan detalles como la distinción entre las greas y las gorgonas y los nombres de las primeras (si bien se omite el de Esteno y Euriale, las dos gorgonas inmortales).
- 2) Sin embargo, a nuestro juicio la selección de las fuentes no parece regida por un criterio muy riguroso; pues, en efecto, el autor va componiendo un relato cuajado de abundantes incoherencias que, por lo general, no se preocupa de explicar. Sirvan como ejemplo los diversos aspectos relacionados con la decapitación de Medusa, donde primero no se habla del casco de la invisibilidad y luego resulta que el héroe lo llevaba puesto; y donde, además, no se nombra el nacimiento de Pegaso para luego referirse que Perseo rescató a Andrómeda a lomos del caballo alado. Otros ejemplos serían la ambigüedad del nombre de Polydectes (que se hace equivalente al de Pylumno), o el cambio de ubicación de su reino (de Apulia a Serifo).
- 3) Por otra parte, encontramos varios pasajes oscuros, como el relacionado con los motivos de la malquerencia de Polydectes hacia Perseo (con la extraña alusión a Diana).
- 4) También otros puntos quedan sin respuesta, como la traducción del fragmento de las *Metamorfosis* correspondiente al Libro XV, de la que desconocemos si está transcrita correctamente, así como la autoría de la propia versión.

5) Por lo demás, la mayor originalidad del *Theatro* reside en la preocupación de Vitoria por dar cuenta de los autores literarios que han abordado la fábula, más allá de la moralización de sus diversos aspectos. Solo en el episodio de Dánae se recrea el autor abundando en la interpretación de la lluvia de oro que identifica a este personaje femenino como prototipo del amor venal.

4. 3. 2. EL EPÍTOME DE JUAN DE PIÑA

En 1635, quince años después de la aparición de la *Primera Parte* del *Theatro* de Baltasar de Vitoria, ve la luz un nuevo manual mitográfico en nuestra lengua bajo el título *Epítome de la primera parte de las fabulas de la antigüedad* y con un tal Juan de Piña como autor³⁷¹. El texto, poco conocido en nuestros días, no parece tampoco que alcanzase gran notoriedad en su época; ello a pesar de que su autor gozó de la amistad de Lope de Vega y de que la aprobación (datada en 1628) está firmada por Juan de Jáuregui, quien se refiere en ella al «alentado y nunca ocioso ingenio» del autor.

Como advierte Vicente Cristóbal, este Juan de Piña nada tiene que ver con otro escritor del mismo nombre y época: un jesuita, este último, «buen conocedor de la obra de los Santos Padres griegos y latinos y autor de unos *Comentarios al Eclesiástico* en 5 volúmenes, publicados en Lyon (1630-1648)»³⁷². En este caso, el Juan de Piña autor del *Epítome* es un escribano que en el momento de editarse este volumen ya había publicado otros cuatro y tenía en prensa dos más. De todas sus obras han sobrevivido, al menos, un par: *Novelas exemplares y prodigiosas historias* y *Casos prodigiosos y cueva encontrada*, de las que se conserva ejemplar en la Biblioteca Nacional.

El propio título del *Epítome* nos da a entender que se tratará de un manual de consulta en el que se ofrezca un compendio de las fábulas mitológicas más señaladas (salvo en la de Endimión y la luna, que se cuenta por extenso). Al mismo tiempo se nos promete «vna glossa en cada vna». Sin embargo, como demuestra Vicente Cristóbal, el grueso de la obra no es sino un resumen de la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya³⁷³.

Este estudioso no duda en exhibir el carácter demoledor de su juicio sobre el manual mitográfico que comentamos, como podemos observar en distintos extractos del trabajo en el que lo aborda:

[...] este manual de mitología antigua, del siglo XVII, casi desconocido, [...] resume servilmente el tratado mitográfico de Pérez de Moya y [...] no ha tenido influencia ni trascendencia alguna [...].

Su prosa es, en efecto [...], retorcida, estridente, forzada, pedante, huera, carente de toda gracia, medida y gravedad [...].

³⁷¹ EPÍTOME/ DE LA/ PRIMERA PARTE/ DE LAS FABULAS DE/ la Antigüedad, con vna glossa en/ cada vna, y la de Endimion, y la/ Luna sin Epítome./ DIRIGIDO A DON PEDRO/ Messia de Tovar, de la Orden de San-/ tiago Conde de Molina de/ Herrera. / Por iuan de Piña, Escriuano de Prouin-/ cia, de la Casa y Corte de su Magestad,/ Notario, y Familiar del San-/ to Oficio./ ... / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. En la Imprenta del Reyno. Año 1635. Manejamos para nuestro análisis una edición digitalizada de la *editio princeps* de la obra.

³⁷² CRISTÓBAL (1996)

³⁷³ De hecho, en la «Suma del Privilegio» se presenta como título de la obra el de *Epítome a las fábulas de Ovidio y Filosofía secreta de Moya*.

Merecidamente esta obra no ha tenido ningún eco y con no poca razón ha pasado desapercibida e ignorada [...].

Única ventaja con respecto a las obras de Moya y Vitoria podría haber sido su mayor brevedad, pero era ésta una brevedad que no iba —como decimos— acompañada de calidad, de manera que no hacía verdad el refrán conocido: no ocurre aquí que lo bueno, por ser breve, sea dos veces bueno, sino, más bien — y es una suerte que así sea— que lo malo, por ser breve, haya sido un mal menor. Un mal menor castigado, como decíamos, con la más completa falta de eco y difusión [...] ³⁷⁴.

En efecto, aparte del *extracto* de la *Filosofía secreta* (que en realidad supone un plagio prácticamente al noventa por ciento), Juan de Piña se limita a suprimir las «declaraciones» de Pérez de Moya, así como también omite toda referencia a los autores que aquel cita como fuentes de su manual. En lugar de las «declaraciones», el escribano nos ofrece unos comentarios moralizantes de su propia cosecha que constituyen su única aportación original. Así ocurre, al menos, en la parte por nosotros analizada, i. e., la relativa al mito de Perseo.

El autor expone su relato de la fábula prescindiendo de la particular presentación que observábamos en el mitógrafo renacentista, quien dedicaba diversos capítulos de su *Filosofía secreta* a ir narrando la historia de una forma fragmentaria, atendiendo a las particularidades de los diversos personajes implicados. En lugar de ello, Juan de Piña opta por ir «resumiendo» (de forma bastante tosca y prolija) el texto principal de los sucesivos capítulos de Moya; para después intercalar, al hilo de cada uno de los apartados, sus propios comentarios. Estos van sustituyendo a las «declaraciones» y dando paso, a su vez, y sin transición alguna, al siguiente tramo de la historia.

La parte del *Epítome* dedicada a la fábula de Perseo se extiende a lo largo de apenas tres páginas (entre el tercer párrafo del folio 40r y el segundo del 41r). Como venimos diciendo, la originalidad del autor en el cuerpo principal del relato es prácticamente nula: el texto está calcado de la *Filosofía secreta* y las únicas diferencias consisten en el hecho de que Juan de Piña suprime algunas (pocas) palabras del texto de Moya; supresión que, por si fuera poco, en muchas ocasiones repercute negativamente en la cohesión e inteligibilidad del discurso. A título de ejemplo, comparemos los siguientes fragmentos:

TEXTO DE LA <i>FILOSOFÍA SECRETA</i>	TEXTO DEL <i>EPÍTOME</i>
Andromeda fué hija de Cefeo, y de Casiopea, de quien cuentan los poetas que siendo Casiopea muy hermosa, se ensoberbeció tanto, que decía que era mas bella que todas las Diosas, y aun que Iuno, la mujer de Iúpiter. Desto enojadas las Ninfas, acusáronle ante Iúpiter, el cual injustamente mandò que pusiesen a su hija Andrómeda atada a una roca en la costa de la mar, para que una bestia marina saliese a	Andromeda hija de Cefeo, y de Cassiopea, de quien cuentan los Poetas, que siendo muy hermosa se ensoberuecio tanto, que dezia que era mas bella que todas las Diosas, y aun que Iuno, muger de Iupiter. Ante el qual la acusaron las Nimphas del agrauio, el qual injustamente mandò poner atada a vna roca a su hija Andromeda, en la costa del mar, para que vna bestia Marina saliesse a comerla Y estando puesta en la

³⁷⁴ CRISTÓBAL LÓPEZ (1996: *passim*).

comerla. **Como esta pena mejor la mereciese la madre que cometió el delito que la inocente hija, dicen que** estando ya puesta donde la bestia marina la había de comer, la libró Perseo, y se casó con ella.³⁷⁵

parte donde la auia de comer, la librò Perseo, y se casò con ella.

Como se puede observar en el fragmento, Juan de Piña se limita a suprimir o reformular algunas frases de Pérez de Moya. Pero el caso es que, además, al suprimir la forma verbal *fue*, el texto del *Epítome* resulta perjudicado en su redacción y gramaticalidad. Junto a ello, la elisión del nombre de *Casiopea* convierte el discurso de Piña en ambiguo, ya que no queda claro cuál es el referente del período *que siendo muy hermosa se ensoberbeció tanto*, pues lo mismo puede corresponderse con Casiopea que con Andrómeda.

Otro de los rasgos característicos del particular *modus operandi* de Juan de Piña consiste en extractar la *Filosofía secreta* a base de suprimir cualquier referencia erudita a las fuentes citadas por Pérez de Moya. Un buen ejemplo de esta manera de proceder lo encontramos en el siguiente pasaje:

TEXTO DE LA <i>FILOSOFÍA SECRETA</i>	TEXTO DEL <i>EPÍTOME</i>
<p>Según Lactancio, Atlante fue hijo de Iapeto y de Climene, y según Teodocio, de Iapeto y de Asia. Otros le dan por madre a Libia. La causa desta diversidad procedió de que hubo muchos deste nombre; a lo menos de tres hacen mención los escritores, y porque de las hazañas de todos no hay certidumbre, escriben dellos como si uno solo hubiera sido; del que aquí se trata fué de un hijo de Iapeto y Climene, que tenia en tierra de Marruecos, de Africa, un reino muy grande, de quien cuenta la fábula que Perseo, hijo de Iúpiter, habiendo vencido a Medusa, tornándose vitorioso, vino a parar donde estaua Atlante, y con deseo de allí reposar, y porque con mas honra y de mejor gana le recibiese, dió cuenta a Atlante de las hazañas que había hecho y cómo era hijo de Iúpiter [...]</p>	<p>Atlante hijo de Iapeto y de Climene, o de Asia tenia en Marruecos tierra de Africa vn grande Reyno. Perseo auiendo cortado la cabeça a Medusa vino a parar donde estaua Atlante, dióle a ser mejor recibido, [quenta] de como era hijo de Iupiter, y de sus hazañas [...].</p>

Como podemos observar, es al suprimir las referencias a las fuentes cuando el texto de Juan de Piña se puede considerar como un resumen más o menos aceptable de trabajo original de Pérez de Moya.

Así pues, la única aportación real a la mitografía que lleva a cabo Juan de Piña se reduce a sus comentarios sobre los diversos aspectos de las fábulas. En el caso del mito de Perseo, el escribano nos ofrece un total de cuatro de estos comentarios, que va

³⁷⁵ PÉREZ DE MOYA (1977: Cap. XXXIV, *De Andrómeda*, p. 225).

intercalando como colofón de cada una de las partes del relato: las que corresponden, respectivamente, a Dánae, Medusa, Atlante y Andrómeda.

A continuación transcribimos estos fragmentos moralizantes que nos dan una idea del farragoso estilo propio del autor (estilo que no se aprecia convenientemente si solo tenemos en cuenta su resumen del relato de Pérez de Moya):

Muchas Danaes ha auido que no han permitido que las vean los Dioses con amor, sino con interes de que viene el auer llegado al estrado primero el oro; que el Dios, que mas imperio que el Dios tiene el oro, pues en oro, y no en Dios entrò Iupiter en la torre fuerte, y guardada, que no ay torre fuerte para el oro auiendola para el Dios, y le parecia al descontento disculpar a las Danaes, que perder la belleza en las escuridades desdorasadas, no era muy aproposito [...].

La belleza rara de Medusa, sus crespos rizos de oro, su riqueza, y hija de vn Rey, a quien no auia de enamorar, a que desden no conuirtiera en piedra, a que libertad, no pondria esclauitud, quien apena de la vida no moriria dichoso, viendo el hermoso vasilisco los vellissimos enemigos, estrellas y Soles de mas ardientes rayos q los de Feuo, quien a la muerte no le quedaria en obligacion, si bien desagradaua mucho al descontento, que siendo culpado, Neptuno profanando el Templo de Palas, y no teniendo culpa Medusa, sacando de la fuerça castigo en lugar de premio, le diesses Palas a la Y a no doncella tan rigoroso, quedandose el Dios culpado sin èl. Y que Neptuno fuesse tan cruel que no se doliesse de lo q auia desdorado.

Cosa bien indigna de lo q auita la mas baja nube de la Esphera mas terrena, y que en vez de los laços de oro, prision de otras tantas almas les correspondesse el mismo numero de culebras, y luego cortarle la cabeça dâdo vn Dios alas y alfange, y Minerua su cristalino escudo, buena manera de juzgar de vna Diosa de la sabiduria. Mas imitaua a la crueldad, ya la ignoracia, que lo ignorâte todo es crueldad, con[ILEGIBLE]arse deuiera con el castigo de Polifemo; bastara dexarla sin el que tiene [el] cielo, que bien le imitaua Sol, y mas para eterna memoria infelice de Medusa, querer q de la sangre de su cortada cabeça naciessen en la ardiète Libia tan inmensos linages de benenosas culébras y serpièntes, delito del Dios Neptuno, que no ha podido lauar con toda el agua de sus Mares [...].

La sinrazon de Atlante con Perseo, no le auiendo ofendido, merecio que no tuuiesse disculpa, hecho monte expuesto a las inclemencias, y rigores del cielo, que ofender a quien desea agradar, bien merece padecer montaña, o risco, en quien aun los faouores celicos vienen a ser tan pesados, que siendo Atlante monte grande, no los puede sufrir, y tiene precisa necesidad de quien le ayudasse a sustentarlos, todo por auer hecho vna sinrazon [...].

No acabaua el descontento de reirse del juyzio del Dios Iupiter, que cometiendo el delito vna madre, pague la pena su hija, si bien le disculpaua la queixa de su muger, y de las Nimphas, y Diósas, que esto de queixas tan poderosas, arrastran los juyz os de los que juzgan con amor propio, y de las Deidades como Iupiter, hasta llegar a echar lo juzgado a vna bestia, que mas lo parecio en la sentencia, que la cruel Marina que se la auia de tragar. Esto juzgan el amor a lisonja, y no la razon; mejor lo hizo Perseo sin ser Dios. [...]

Sirvan estos pasajes para hacernos una idea de las peculiaridades de este autor como escritor y como moralista.

Antes de finalizar con nuestra exposición sobre esta obra tan curiosa, nos haremos eco de otra de sus particularidades: las referencias de Juan de Piña a un misterioso personaje, al que atribuye una total autoridad sobre los mitos narrados y al que denomina «Juan Bernardo el descontento», cuya identidad representa un auténtico

enigma. Vicente Cristóbal (que no demuestra mayor interés en este punto) propone como explicación la posibilidad de que se trate de una muestra de la mentalidad postridentina, de rechazo hacia los mitos paganos. Sea como fuere, estas alusiones al tal Juan Bernardo no se encuentran en las páginas que el escribano dedica a la fábula de Perseo.

En definitiva, nos hallamos ante una obra mitográfica de escasos méritos y poca o ninguna repercusión entre los autores literarios que trataron los mitos de la Antigüedad clásica (o al menos entre los que abodaron la historia de Perseo). Pese a todo, el propio Vicente Cristóbal reconoce que

[...] aun siendo la obra de tan menguada calidad literaria, no está de más conocerla y saber su valor como una muestra más de recepción en España de la mitología de Grecia y Roma, como un eslabón más en la cadena de la tradición mitográfica.³⁷⁶

³⁷⁶ CRISTÓBAL (1996: 236).

4. 4. VERSIONES LITERARIAS

4. 4. 1. LOPE DE VEGA

4. 4. 1. 1. LA MITOLOGÍA EN LOPE

Como señala Francisco Ruiz Ramón, uno de los rasgos más característicos del teatro barroco español es su pluralidad temática: desde el pasado histórico a la circunstancia actual, desde la religión hasta la literatura española y universal, pasando por el folklore, y también por la antigüedad greco-latina y sus mitos, ninguna posible fuente de inspiración para sus obras es desdeñada por los dramaturgos. Pero subraya don Francisco:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. Su trascendencia para la historia del teatro universal no hay que ir a buscarla en los temas, argumentos, mitos, personajes o recursos técnicos que pasan, por ejemplo, al teatro francés o italiano, que los aprovecharán transformándolos según su genio y su sensibilidad distintos, y aun contrarios, a los españoles. Más importante que esta influencia en los otros teatros europeos, más importante incluso, que la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo es, en última instancia, ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba. Ésta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental.³⁷⁷

Añade este estudioso que tal renovación dramática no se entiende sin Lope de Vega, quien en su teatro no solo convierte la realidad en drama, sino que lo hace dándole un sentido nacional:

El teatro creado por Lope triunfa en la escena española a lo largo de casi cien años porque, entre otras muchas cosas más, fue ininterrumpidamente actual. La actualidad de ese teatro, lo que le mantenía vigente, no era el que sus temas dramáticos fueran en sí actuales, sino que sus temas, cualesquiera que fuesen (bíblicos, de historia extranjera o española, antigua o moderna, novelescos..., etcétera), estaban pensados y sentidos desde el hoy de todos los españoles y para ese hoy. Es decir, lo radicalmente actual era el punto de vista español –y aquí español no es accidental, sino esencial– desde donde o a través del cual se interpretaba la realidad del universo.³⁷⁸

Destaca además Ruiz Ramón la maestría de Lope en el dominio del lenguaje y de la técnica versificatoria, aprendida desde muy niño a través de todo tipo de lecturas y singularmente influenciada por nuestro Romancero.

En lo que se refiere al mito de Perseo, será también nuestro genial dramaturgo quien por primera vez lleve a los escenarios españoles una versión teatral del mismo: *La fábula de Perseo o La Bella Andrómeda*, una de las ocho comedias lopescas de asunto mitológico

³⁷⁷ RUIZ RAMÓN (1983: 128).

³⁷⁸ RUIZ RAMÓN (1983: 149).

que conservamos –la segunda en antigüedad, por detrás de *Adonis y Venus*–. La obra es también una de las adaptaciones dramáticas de la historia de Perseo más antiguas de Europa –pues, a pesar de cuanto venimos diciendo, Lope no creó el teatro de la nada y no debe extrañarnos la existencia de antecedentes de sus obras– y una de las primeras comedias mitológicas escritas en España. Compuesta entre finales de 1611 y el año siguiente por encargo del Duque de Lerma, al parecer fue representada por primera vez, en la hacienda de éste, en 1613, aunque no se publicaría hasta 1621 –año también de la edición de su volumen *La Filomena*, obra en la que se incluye *La Andrómeda*–. Antes de proceder a nuestro estudio del *Perseo* conviene hacer un breve recorrido por los posibles antecedentes de la obra en otras literaturas y cortes europeas de la época³⁷⁹.

La más temprana de las adaptaciones escénicas de nuestro mito es un drama en cinco actos titulado *Dánae*, que fue representado el 31 de enero de 1496 ante Lodovico Sforza, duque de Milán. La obra, escrita por Baldassare Taccone, contaba con el apoyo técnico del mismísimo Leonardo da Vinci, quien se encargó de los decorados y de la tramoya. La recreación de los hechos relacionados con Dánae –encerrada por su padre en una torre, como en Alfonso X y como en Timoneda– supone una variación respecto al relato ovidiano que gozaría de singular fortuna en las sucesivas versiones dramáticas. Taccone crea al personaje de Siro, un siervo de Acrisio encargado de vigilar el encierro de la doncella, que será encadenado por su amo cuando este se entere de que su hija ha dado a luz. Otras incorporaciones de Taccone son la condena de Dánae a morir ahogada y el momento en que Júpiter se apiada de ella y la transforma en una estrella –invención sin base alguna en el mito original, pues Dánae no sufre catasterismo–. También resulta novedosa la incorporación de Hebe, diosa de la inmortalidad, que se aparece a Acrisio para informarle de que su nieto es hijo de Júpiter, lo que logra calmar a Acrisio y hacerle perdonar a su hija. Este episodio desencadena otros tres hechos milagrosos: Hebe recompensa a Acrisio haciéndole recobrar la juventud; se rompen la cadenas de Siro y, finalmente, aparece Apolo elogiando el servicio leal. La obra concluye con una exaltación del poder y el deseo de prosperidad y larga vida a Sforza.

Más de un siglo después, ya en pleno xvii, encontramos un posible antecedente francés de Lope. En efecto, se tiene noticia de un *Ballet d'Andromède exposée au monstre marin* que se bailó entre los últimos años del reinado de Enrique IV y el principio del de Luis XIII (se ha datado entre 1606 y 1611). La pieza se centra exclusivamente en el rescate de Andrómeda por Perseo y el anuncio del feliz matrimonio entre ambos.

Por esos mismos años (1610) aparece la siguiente versión del mito, que se representó durante los carnavales en el Teatro Pubblico del Palazzo del Podestà, en Bolonia. Se trataba de un melodrama pretendidamente operístico titulado *Andromeda. Tragedia. Da recitarsi in Musica*. El libreto era obra de Ridolfo Campeggi y la música, hoy perdida, de Girolamo Giacobbi. El texto, en cinco actos precedidos de un Prólogo recitado por el Sol, incorpora elementos tomados del *Orlando Furioso* de Ariosto, como la aparición de Nereo alabando al monstruo marino, identificado con una orca. Novedosos son también el estilo recitativo, la aparición de personajes alegóricos como Envidia y Celos y la referencia al tormento de las almas en el infierno. Estas innovaciones parecen deberse a las reelaboraciones del mito que lo iban modificando según pasaban de una corte a otra.

³⁷⁹ Cf. para todo este apartado M. Rich Greer: «Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», en APARICIO MAYDEU (2000: II, 576-648).

Poco después, Jacopo Cilcognini escribió su propia versión en una pieza a la que se refirió como «favola marittima», que iba acompañada de música (también perdida) de Domenico Belli. El estreno tuvo lugar en 1617 en el Palacio Rinaldi, en presencia del Archiduque Leopoldo de Austria. Parece que se trataba de la adaptación de un primer libreto de 1611 para representarla como intermedio de una obra pastoril. El responsable de la escenografía fue Cosimo Lotti, que más tarde traería a España las nuevas técnicas escénicas. Entre las alteraciones del mito encontramos la aparición de Anfitrite, hija de Nereo –i. e., una de las nereidas– y esposa de Neptuno.

Parece posible, aunque no hay seguridad al respecto, que Lope mantuviese correspondencia con Cilcognini y que la primera versión de este sobre el mito hubiera influido en la de nuestro dramaturgo. Como señala M. Rich Green, resultan significativas al respecto ciertas alteraciones del relato ovidiano como el rescate de Andrómeda por Perseo a lomos de Pegaso, o la alusión a Anfitrión por posible cruce con el personaje de Anfitrite de la pieza del italiano. Sin embargo, estos y otros cambios respecto al relato ovidiano pueden deberse igualmente a las traducciones y obras mitográficas consultadas por Lope para componer esta primera adaptación del mito.

4. 4. 1. 2. UNA COMEDIA: *LA FÁBULA DE PERSEO O LA BELLA ANDRÓMEDA*.-

Como observa Ximena Laura González, el *Perseo* de Lope pertenece a dos *corpora* distintos dentro de las obras de Lope: las comedias mitológicas y las palaciegas (compuestas para el público de la corte). Esta autora se centra en el estudio de la polimetría empleada por Lope en la obra como elemento del gusto del público cortesano. Y es que, en nuestra comedia, Lope demuestra su maestría en el arte de la versificación al emplear en su *Perseo* hasta trece esquemas métricos diferentes³⁸⁰.

Ciertamente, no estuvo muy acertado Menéndez y Pelayo cuando aseguró que «Ovidio, en las *Metamorfosis* (lib. IV, v. 610 y siguientes, y lib. V, hasta el verso 249) constituye la verdadera fuente de *El Perseo* de Lope»³⁸¹ y que este «no introdujo [en la fábula] novedad alguna, limitándose a seguir paso a paso el relato mitológico.»³⁸² McGaha señala cómo Don Marcelino, a pesar de lo expuesto, incluye en su resumen del argumento no menos de cinco episodios que «no se encontraban en ninguna de las versiones anteriores del mito [...]. Y la lista es todo menos exhaustiva.»³⁸³ Se trataría de los siguientes aspectos:

³⁸⁰ Así, Ximena Laura González (GONZÁLEZ: 2007) encuentra un paralelismo entre dos escenas situadas hacia el comienzo de los actos Primero y Tercero. En efecto, en ambas encontramos una conversación entre la dama y su confidente y la súbita interrupción de un personaje masculino: en el primer caso, Dánae y Elisa son interrumpidas por la aparición de la carta de Lisardo y la posterior lluvia de oro; en el segundo, Andrómeda y Laura son interrumpidas momentáneamente por Fineo; reanudada la conversación, más tarde aparece el anuncio por el rey del fatal oráculo que pesa sobre Andrómeda. En ambas escenas, el grueso de la queja amorosa se basa en el empleo de la décima. Por otro lado, la silva se usa para la materia bélica (tratada por Acrisio y Polinestro en el Acto I); el romance para las dos escenas de salvamento (rescate del arca de Dánae y liberación de Andrómeda); por último, para las escenas más cargadas de lirismo emplea Lope tercetos encadenados.

³⁸¹ M. Menéndez y Pelayo, en las «Observaciones preliminares» a su edición de *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, (*Obras de Lope de Vega*, VI, p. xli). Cit. por McGaha, en VEGA CARPIO (1985: 10).

³⁸² M. Menéndez y Pelayo, *ibídem*. Cit. por McGaha, *loc. cit.*, pp. 19-20.

³⁸³ McGaha, *loc. cit.*, p. 20.

- 1) Perseo es enterado por Diana de su origen celeste.
- 2) El héroe vence a unos gigantes que guardaban las puertas del castillo de Medusa.
- 3) Esta intenta seducir a Perseo.
- 4) El héroe se enamora de Andrómeda al ver su rostro en un espejo encantado de la gorgona.
- 5) La divinidad ofendida por la jactancia de la madre de Andrómeda es la diosa Latona.

Ya en 1931 Henry M. Martin señalaba hasta siete puntos en los que el *Perseo* se aparta de la versión ovidiana, entre los que menciona el detalle de Pegaso. Otros aspectos tendrían que ver con determinadas inexactitudes topográficas como la que da el nombre de Acaya³⁸⁴ (en lugar de Sérifos) al reino de Polidetes y el de Tiro (en vez de Etiopía) a la patria de Andrómeda. Además, en la comedia Polidetes teme que su hijastro Perseo le usurpe el reino al conocer su origen divino. También presenta Martin como innovaciones lopescas los mil colores de las alas de Pegaso, la sustitución de las sandalias que Mercurio regala a Perseo por un alfanje³⁸⁵ y el hecho de que sea de cristal el escudo de oro bruñido que le regala Palas. Además, Lope concibe la historia de Medusa bajo el prisma de la tradición caballeresca: así, Medusa es una reina que habita un castillo rodeado por un foso³⁸⁶ y que guerrea contra Atlas. La misma tradición hace que Lope imagine a la hermosa Medusa proponiendo matrimonio al valiente Perseo.

No obstante, como señala McGaha³⁸⁷, la mayoría de estas variantes están tomadas de Bustamante, y otras procederían de Pérez de Moya y del *Dictionarium* de Carolus Stephanus (Charles Etienne). A estos últimos atribuye este crítico la localización del suplicio de Andrómeda en las costas de Tiro, mientras que la *Philosophía secreta* estaría también detrás del alfanje de Mercurio. Por otro lado, encontramos un claro influjo del *Orlando furioso* de Ariosto; no solo en el vuelo de Perseo a lomos de Pegaso (en este caso acompañado por el personaje de Celio, que hasta cierto punto encarnaría a la figura del donaire)³⁸⁸; sino también en otros detalles como la locura orlándica de Fineo o el episodio en el que Mercurio (disfrazado de Andrómeda) atrae a Perseo hacia una cueva para mostrarle en sueños sus orígenes. Esta última escena remonta, según Vicente Cristóbal, «al pasaje ariostesco de la cueva de Merlin (*Orlando Furioso*. II, 69,-III)»³⁸⁹. A su vez, la fuente de Ariosto sería la *Eneida*, y concretamente a la catábasis de Eneas en el Libro VI «y a la contemplación que allí se le expone de su gloriosa progenie»³⁹⁰. Por otro lado, como señalan Martínez Iniesta y Martínez Bennecker, el influjo de la poesía culta se deja ver también en otros episodios igualmente ajenos al mito original, como las justas poéticas de los pastores (donde Martínez Berbel observa la huella del

³⁸⁴ Como ya se ha comentado, esta variación respecto a las fuentes clásicas aparecía ya en Timoneda y se debe a la traducción de Bustamante.

³⁸⁵ En realidad el texto (v. 1415) habla de «esta espada» sin especificar el modelo. Además, según la mayor parte de las fuentes antiguas, las sandalias son un obsequio de las ninfas, si bien pertenecen efectivamente a Mercurio.

³⁸⁶ Recordemos que –en líneas generales– estos extremos aparecían ya en las racionalizaciones medievales del mito.

³⁸⁷ McGaha, *loc. cit.*, p. 13.

³⁸⁸ El vuelo de Perseo a lomos de Pegaso respondería, según Martínez Barbel, a «una tradición bastante difundida en la Edad Media».

³⁸⁹ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 7).

³⁹⁰ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 86).

género pastoril) o la escena del nacimiento de la fuente de los poetas³⁹¹. Por su parte, Remedios Higuera encuentra un influjo en Lope de la *Fedra* de Séneca (con un paralelismo entre los monólogos de Perseo y de Hipólito) y del *Hipólito* de Eurípides (en la protección de Diana a Hipólito y a Perseo)³⁹².

La obra pasó desapercibida para la crítica durante mucho tiempo, y los pocos estudiosos que se han aproximado a ella la han criticado con dureza. Así, A. Lista censuraba su falta de unidad y algunos desajustes en la construcción de la trama. Opinión similar es la que exhibe Vicente Cristóbal, para quien el *Perseo* «es una tragicomedia en tres actos, falta de toda unidad de acción, puesto que pone en escena, episódicamente, tal y como si de una obra épica se tratase, la leyenda de Perseo en toda su amplitud».³⁹³ No obstante, una lectura atenta de nuestra comedia nos revelará que, además de las variaciones ya señaladas respecto a las fuentes clásicas, Lope incorpora al mito otras muchas innovaciones que son hijas de su Arte Nuevo, y que buscan un doble objetivo: por un lado mantener el interés del público por una obra basada en una historia mitológica conocida por todos, y por otra parte conferir unidad a la trama de esa misma historia, originariamente episódica e inconexa.

En efecto, como observa Martínez Berbel, una de las mayores dificultades en las comedias mitológicas es la de mantener el interés del público, cuya «cultura de la fábula» debía de ser sensiblemente superior a la del espectador/lector actual. Además, la clave está en adaptar la historia original al ambiente y coordenadas de la época: «esto es, verter la fábula en una comedia del siglo XVII»³⁹⁴.

Dada la estructura tripartita del mito, Lope dedica un acto de su comedia a cada uno de los tres episodios clave:

- 1) Origen divino de Perseo y milagrosa supervivencia del recién nacido.
- 2) Decapitación de Medusa.
- 3) Rescate de Andrómeda por Perseo y boda entre ambos.

En este sentido, señala Ximena Laura González:

Si bien (...) la falta de unidad de la pieza es una constante del discurso crítico, algunos especialistas coinciden en que cada uno de los actos está destinado a dramatizar una etapa en la historia de Perseo cuya formación como héroe parece ser lo que la obra intenta enfatizar [McGaha, 1985:20]. Según este esquema, el primer acto pone en escena los orígenes del protagonista; el segundo acto da cuenta del descubrimiento de Perseo de su ascendencia divina y representa las primeras aventuras del joven, y el tercer acto se concentra exclusivamente en la liberación de Andrómeda, hazaña que le permitirá completar la dimensión privada de su trayectoria heroica, al culminar su aventura con un feliz matrimonio³⁹⁵.

³⁹¹ MARTÍNEZ INIESTA/ MARTÍNEZ BENNECKER (2009: 5).

³⁹² HIGUERAS GONZÁLEZ (2012: 247).

³⁹³ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 78).

³⁹⁴ MARTÍNEZ BERBEL: 355.

³⁹⁵ GONZÁLEZ: 245.

Según Martínez Berbel, en esta obra introduce Lope menos novedades que en otras comedias mitológicas respecto a la fábula original. Estas modificaciones serían tres: la defensa de la virginidad en la Primera Jornada; la ayuda divina y la escena alegórica. Sin embargo, por lo que se refiere a la primera cuestión (que, en palabras de este crítico, supone «un elemento completamente nuevo con relación al mito³⁹⁶»), hay que recordar que, en realidad, la preocupación de Acrisio por la castidad de su hija aparecía ya en Luciano de Samósata y, desde luego, también lo encontrábamos en las primeras versiones castellanas de la historia de Perseo. Por otro lado, aparecen otros cambios diversos en la comedia respecto a las fuentes clásicas.

Algunos de ellos los apunta igualmente Martínez Berbel, como el del motivo de los celos como motor de la acción; la omisión del oráculo inicial relativo a la muerte de Acrisio a manos de su nieto o la aparición, en cambio, de otro pronóstico apócrifo relacionado con el oro y su poder para lograr burlar la prisión de Dánae. Aún más llamativa es la aceleración del tiempo de gestación para que el embarazo dure un solo día y así la obra se ajuste al esquema que el propio Lope recomienda en su *Arte Nuevo* (que la acción de cada jornada no se prolongue más allá de un día).

Encontramos, además, otros aspectos dignos de mención y que suponen novedad en la obra lopesca en relación con la materia mitológica original. Por ejemplo, el hecho de que Perseo promete a Andrómeda que si logra salvarla se casará con ella y la hará reina de Argos; o, por otro lado, el momento en el que, tras a liberación de Andrómeda, Cefeo le ofrece su reino al héroe, pero este lo rechaza: pues dice que ya tiene uno, ya que su abuelo Acrisio, según le han dicho, ha muerto. Y es así como acaba la comedia.

También Martínez Berbel destaca el hecho de que, al presentar un matrimonio entre Dánae y Polidectes, ya no tiene sentido que este decida alejar a Perseo para allanar el camino hacia la seducción de su madre. En lugar de eso, según este crítico, Lope debe inventar otra motivación para que Polidectes envíe a su hijastro a la empresa de vencer a Medusa, como sería el de su temor a que Perseo quiera despojarle del trono al saber que, realmente, no es hijo suyo sino de Júpiter. En nuestra opinión, la cosa no parece muy consistente, ya que, por un lado, el matrimonio entre Dánae y el rey del lugar de acogida ya se daba en versiones anteriores del mito en nuestras letras (así en Alfonso X, aunque con el nombre de Phauno); y, por otra parte, no parece muy sostenible la causa de los recelos de Polidetes hacia Perseo: si este es ya el heredero del trono, no se ve por qué iba a aspirar a él al conocer sus orígenes divinos (descubrimiento que, además, ya se ha producido en la obra en el momento en el que Polidectes le envía a la arriesgada misión)³⁹⁷.

³⁹⁶ MARTÍNEZ BERBEL (2002: 394).

³⁹⁷ En un diálogo entre Polidetes y un personaje llamado Fenicio (vv. 1143-1182), el rey de Acaya manifiesta sus temores de que, al conocer su origen divino, el hijo de Dánae le usurpe el reino. El detalle procede, de nuevo, de la traducción de Bustamante, que habla de la fuerza y belleza de Perseo, «tanto que dello en extremo le pesaua al rey Polidete: porque tenia temor muy grande que la madre y el reyno le quitasse, y por esto penso para hazerle morir de embiarle a matar vn muy espantable monstruo» (Bustamante, ed. cit., fols. 60r-60v. Cit. por McGaha, *loc. cit.*, p. 13, n. 9). El temor de Polidetes a que Perseo le robe también a Dánae –que reaparece en *La Andrómeda*– no queda nada claro, aunque suponemos que no debe entenderse en clave incestuosa. La interpretación que dan las fuentes clásicas se refieren a la posibilidad de que el joven impida a Polidetes forzar a su madre, pero nuestra comedia –y es otra de las variantes de Lope respecto a Ovidio, aunque aparecía ya en Alfonso X (donde el rey se llama Phauno)– nos presenta el matrimonio entre Polidete y Dánae al final del Acto Primero.

Entre las muchas innovaciones lopescas encontramos también la presentación de Atalante (Atlas) como un afamado astrólogo. La fuente sería, de nuevo, Pérez de Moya, autor de la correspondiente racionalización:

según Rábano, [Atlas] fue el primero que usó el arte del Astrología, y lo mismo atestigua Plinio. San Agustín afirma que este Atlante fue famoso astrólogo, y por el sudor y trabajo que pasó, tratando y ocupándose en ello, se dio lugar a decir que sustentaba los cielos con los hombros.³⁹⁸

En este episodio, Lope nos presenta además otra curiosa reelaboración de las fuentes clásicas: así, la razón por la que Atlas –al que se nos presenta como «gran rey de Mauritania» (v. 1837)– se niega a acoger como huésped a Perseo no es solo el temor de que algún intruso le robe el ramo de oro –y no necesariamente un descendiente de Júpiter–, sino también el deseo de permanecer en soledad para mejor concentrarse en sus estudios:

No doy a nadie en mi casa
lugar, porque no permito
que mis estudios perturben
aun vasallos y vecinos.
He fabricado una güerta
donde hay un árbol que estimo,
por tener el ramo de oro,
en el precio que a mí mismo;
y como en el mundo no hay,
aun en el mayor amigo,
seguridad, no consiento
güésped, que perdones pido. (vv. 1915-1926)

Pese a ello, y también a diferencia del relato clásico, será Perseo –y no su descendiente Hércules– quien cometerá efectivamente el robo, y además lo hará de forma premeditada (como anunciaba en los vv. 1836-1830) y contará este hecho entre sus hazañas cuando se jacte de ellas ante Andrómeda poco antes de liberarla (vv. 2695-2698) –por lo demás, Lope no nos explica (como tampoco hacía Bustamante) qué hace el héroe con tan voluminoso trofeo tras hacerse con él³⁹⁹–.

Este mismo episodio será el único de toda la obra en el que Perseo empleará la cabeza de la gorgona para petrificar a un enemigo, pues Lope elimina la cruenta batalla entre los partidarios del héroe y los de Fineo, dado el peculiar tratamiento que este último personaje experimenta en la comedia y que analizaremos más adelante.

Por otro lado, en la historia de Medusa –además del intento lopesco de alegorizar el mito al que también nos referimos más abajo–, encontramos cierta falta de coherencia interna. En efecto, el joven Perseo es enviado por su padrastro Polidetes a emprender «una hazaña/ digna de ti y de mí» (vv. 1198-1199) que consistirá en acudir a «un castillo fuerte» que se alza «debajo del monte Adlante» (v. 1204). Vemos aquí una primera incoherencia –que ya se observaba en la versión ovidiana–, pues el citado monte no

³⁹⁸ Cf. McGaha, *loc. cit.*, pp. 14-15. Ya se ha señalado cómo, con anterioridad a Pérez de Moya, el italiano Boccaccio se refería a esta faceta de Atlas como astrólogo, remitiéndose igualmente a Rábano y a San Agustín.

³⁹⁹ No será Perseo el único personaje que al parecer es capaz de transportar árboles como si tal cosa, pues más adelante (ya en el Acto Tercero) también nos encontraremos a Fineo en semejante circunstancia.

surgirá sino más adelante, cuando Perseo petrifique al astrólogo. El objetivo de tal «hazaña» es dar muerte a «un monstru horrendo,/ enemigo mortal de los humanos,/ pues cuantos llegan a sus fieras manos/ convierte en piedras de figuras varias» (vv. 1208-1211). Además, el personaje del criado Celio advierte a su amo sobre las hermanas de Medusa que vigilan el castillo con su único ojo⁴⁰⁰ y es él quien propone al héroe el ardid de robárselo para lograr entrar en la morada. Sin embargo, poco después asistimos a una inusitada entrevista entre Medusa y Fineo –al parecer, las hermanas de esta le han permitido la entrada–, en la que el «monstru» resulta ser una hermosa dama⁴⁰¹ que, desde luego, no ha petrificado a su interlocutor. También mantiene Medusa un diálogo con Perseo antes de que este le dé muerte, sin que el héroe padezca tampoco petrificación alguna, ni nos ofrezca el menor indicio de temerla; pues no se indica que el joven se conduzca con cuidado de no mirar a la cara a la dama. Solo después de su muerte la cabeza de la gorgona se convierte en monstruosa al mudar en sierpes la cabellera, y es también entonces cuando se transforma en un arma mortífera.

En relación con estos hechos, tampoco podemos dejar de referirnos a la manera en que Perseo consigue matar a Medusa, pues no lo hace decapitándola, sino mostrándole el escudo de Palas. En este sentido, hay que recordar que cuando esta diosa le hace entrega al héroe de su escudo, le asegura que deberá emplearlo para cegar a la gorgona, aunque también anuncia que servirá como contraveneno:

Yo, que soy Palas, te quiero
dar este luciente escudo,
cuyo cristalino espejo,
a la vista de Medusa
será contrario veneno:
con éste la cegarás. (vv. 1418-1423)

El escudo es también empleado por Perseo para deshacerse de los guardianes del castillo –primero cuatro caballeros alegóricos (Envidia, Lisonja, Ingratitud y Celos) y después un gigante, Porfia–. Pilar Moraleda considera este episodio como un pequeño auto sacramental inserto en la obra⁴⁰². En efecto,

La semejanza con los Autos Sacramentales es evidente, no sólo por la personificación de la virtud y los vicios, sino por seguir uno de los esquemas más comunes en este tipo de obras alegóricas: el alma virtuosa (Perseo) se enfrenta a los esbirros del pecado con las armas que le ha proporcionado la divinidad (la espada de Mercurio y el escudo de Palas) y, tras dominarlos, consigue también vencer al vicio, logrando la verdadera felicidad gracias a su fortaleza para rechazar las falsas felicidades que el pecado le ofrecía⁴⁰³

⁴⁰⁰ Lope confunde así a las greas con las gorgonas, como también hacía el Rey Sabio. En este caso la confusión se traduce en un desdoblamiento entre las tres gorgonas: y así, serían Sthenio y Euriale las que adoptan el papel de las greas, comparten un solo ojo y diente y hacen guardia en la puerta de la morada de Medusa.

⁴⁰¹ También es cierto que, más tarde, el héroe se dirige a ella bajo el apelativo de «Monstru de la tierra hermoso» (v. 1643). A este respecto, Martínez Berbel sugiere que la razón de la inusitada belleza de Medusa estaría en el hecho de que la actriz que interpretaba al personaje era en aquellos momentos la amante de Lope.

⁴⁰² MORALEDA GARCÍA (1988: 264). Para McGaha, en cambio, resulta un tanto forzado, como también para Martínez Berbel.

⁴⁰³ MORALEDA GARCÍA (1988: 265).

Por otro lado, parece que los efectos del escudo consisten aquí en cegar mortalmente al enemigo. De esta manera, esta arma mágica asume unas funciones muy similares a las que el mito clásico solo atribuía a la cabeza de la gorgona antes y después de su muerte. Por lo que se deduce del texto, la decapitación de Medusa se produce *post mortem*:

MEDUSA: Pues falso y vil caballero,
mi ciencia mostrarte quiero,
si hasta agora mi afición.
PERSEO: Y yo mostrarte el cristal
de Palas.
MEDUSA: ¡Ay, muerta soy!
PERSEO: Así muerte al vicio doy
con la virtud celestial.
CELIO: Bien has hecho, que ya estaba
temblando.
PERSEO: ¡Oh, Celio! ¿Aquí estás?
Tenme el escudo.
CELIO: ¿Qué harás?
PERSEO: Cortar desta sierpe brava
el cuello.
CELIO: Culebras fieras
los cabellos se le han vuelto. (vv. 1742-1754)

Tampoco queda muy claro por qué Perseo se refiere a Medusa como «sierpe brava», a menos que lo haga por las culebras que le acaban de surgir de la cabellera. Por lo demás, el escudo cristalino de Palas volverá a ser utilizado por el héroe al final de la obra, para devolver la cordura al personaje de Fineo, que había enloquecido. Asegura Perseo en ese momento que el escudo (al que se refiere como «este espejo») «tiene tales virtudes/ que vuelve piedra a quien quiero,/ y a quien deseo hacer bien/ le de [*sic*] claro entendimiento» (vv. 2853-2856).

También en relación con el episodio de Medusa, la escena previa al encargo de matarla –en la que Polidetes expresa sus temores sobre Perseo a un tal Fenicio, posiblemente uno de sus criados– muestra ciertos rasgos de misoginia cuando ambos se sorprenden de que Dánae, «al fin mujer», haya sido capaz de mantener en secreto el origen divino de Perseo (vv. 1164). El elemento misógino –que volverá a aparecer en *La Andrómeda*⁴⁰⁴– salpica la obra entera y parece buscar una finalidad cómica. Así, por ejemplo, lo encontramos en el diálogo que mantienen Perseo y Celio sobre las hermanas de Medusa⁴⁰⁵, y en el que el criado observa:

Si fueran así, Perseo,
las mujeres; ¡santo Apolo!,
y entre dos, un solo ojo,
no hubiera tanto deseo (...)

⁴⁰⁴ También A. Carreño observa este rasgo como otro de los motivos recurrentes en la producción lopesca. No obstante, esta misoginia de Lope no sería sino «una imitación de la moda vigente» (VEGA CARPIO, 1984: 97), más que un resentimiento hacia las mujeres, pues el poeta gozaba de gran éxito entre ellas. Se trataría, pues, según Carreño, de un caso muy diferente del de Quevedo, quien sí escribe desde el resentimiento por el rechazo que su figura poco atractiva provocaba entre las féminas.

⁴⁰⁵ Otro ejemplo de comentarios misóginos en una escena cómica se encontraría en el diálogo entre Fineo y la pastora Jacinta, a la que acusa de ser tan voluble como todas las demás mujeres (vv. 2427-2731). No obstante, aquí la comicidad radica más bien en el carácter disparatado de la situación: Fineo, que ha perdido la razón, ha propuesto matrimonio a Jacinta al confundirla con Andrómeda.

Un ojo es fealdad, ¡por Dios!,
y sin provecho también:
una lengua fuera bien
que tuvieran entre dos; (vv. 1275-1286)

Otras veces Lope ofrece a la mujer la posibilidad de defender su condición y desmontar los tópicos machistas –exhibiendo, a su vez, otros sobre los hombres–, como observamos en el siguiente diálogo entre Perseo y Medusa:

PERSEO: Ya sé yo, Medusa, el arte
de engañar nuestras flaquezas.
Deja las palabras vanas;
todas comenzáis así.

MEDUSA: Basta; que afrentas en mí
las hermosuras humanas.

PERSEO: Mientes, que yo sé tener
respeto a las que merecen
honor porque resplandecen
como el sol.

MEDUSA: Yo soy mujer
digna del mayor decoro.
Esto merezco por mí,
y merezco yo de ti
la vida, porque te adoro.
Si mi rostro no es disculpa
de tu amor, ni mi afición
te da sangre, no es razón
dar a la virtud la culpa.
Cuando no dais en viciosos,
es la virtud alabada;
que, de lo que no os agrada,
sois todos muy virtuosos.
Dame tú que yo naciera
a tu gusto, que yo sé
si el ejemplo que se ve
de vicio o virtudes fuera. (vv. 1679-1704)

Como vemos, la misoginia se presenta en nuestra comedia como un rasgo matizado, mucho menos feroz que en el poema *La Andrómeda*, tal y como comprobaremos en nuestro análisis del mismo⁴⁰⁶.

También en ambas obras lopescas sobre el mito encontraremos como elemento compartido la racionalización del episodio de la lluvia de oro. Sin embargo, en nuestra comedia tal explicación resulta bastante ambigua. En efecto, Lope introduce un personaje llamado Lisardo –al que se identifica como príncipe de Tebas–, enamorado de Dánae y detonante de los «celos» de Acrisio que han desembocado en el encierro de ésta. Lisardo consulta el oráculo de Apolo y este le augura enigmáticamente que la resistencia de Dánae será vencida a través del oro. Al desconcertado Lisardo no se le ocurre otra cosa que escribir una carta a su enamorada para preguntarle si debe darle el oro directamente a ella o, más bien, utilizarlo para sobornar a sus guardianes y lograr que estos le permitan la entrada a su aposento. Pero todo este entramado no deja de

⁴⁰⁶ A este respecto, resulta especialmente interesante la comparación entre el tratamiento dado por Lope al personaje de Dánae en una y otra obras.

compaginarse con la escena, presentada como real, de la «nube» jupiterina que irrumpe en la prisión de la doncella dispuesta a fecundarla. Para armonizar ambas explicaciones, Lope hace que de esta nube caigan «muchos pedazos de oro hechos de oropel cortado» (como reza la acotación tras el v. 352), que son recogidos con entusiasmo por Elisa, criada de Dánae⁴⁰⁷.

Mucho más que en *La Andrómeda*, en la comedia lopesca el motivo del oro se convertirá en uno de los más recurrentes⁴⁰⁸ desde su mismo principio, cuando Lisardo y un tal Armindo comentan el encierro de Dánae comparando a la doncella con el oro escondido:

ARMINDO: Quien tiene el oro guardado
no dice que le ha perdido,
y así, tu bien encerrado
en esta torre no ha sido
perdido, sino estimado.
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. 16-25)

Más tarde, Celio bromea con la afición por este metal precioso que muestra Perseo al hurtar el árbol del jardín de Atalante, afición que según el criado le vendría dada desde su concepción divina en forma de lluvia áurea:

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

También McGaha⁴⁰⁹ se refiere a esta identificación de Perseo con el oro, en la que Lope insiste por boca de Medusa –y que según este crítico sería el detonante de las supuestas antipatías que Lope muestra hacia el héroe en la obra–:

Ya sé que naciste de oro,
calidad que te ennoblece,
y que el cielo te guarnece
el alma por más decoro;
que no sin acuerdo dél
eres de oro semejante,
porque un alma de diamante
bien es que se engaste en él. (vv. 1613-1620)

El valor del oro asombra también a Acrisio (vv. 667-670) y al propio Júpiter (vv. 158-164). Por lo demás, y como apunta McGaha, no resulta casual la aparición de Apolo en este primer acto, pues la mitología clásica identifica a este dios con el sol, y a su vez al Astro Rey con el origen del oro –un motivo que de nuevo volveremos a encontrar en la fábula lopesca sobre nuestro mito–. También observa este estudioso que la introducción

⁴⁰⁷ En esta imagen observa McGaha (*loc. cit.*, p. 15) un probable influjo del famoso lienzo de Tiziano titulado *Dánae*, que fue pintado por encargo de Felipe II en 1540 o 1550.

⁴⁰⁸ Como observa Antonio Carreño (*loc. cit.*), «la usurpación de un amor natural por el poder del dinero (el “oro” es imagen clave) es continuo motivo poético (lo es también la “envidia”) a lo largo de la biografía literaria de Lope».

⁴⁰⁹ Cf. McGaha, *loc. cit.*, pp. 31-32.

de Apolo al principio del acto inicial presenta en la obra un paralelismo con la de Diana al inicio del Acto Segundo. En efecto, esta diosa, hermana gemela de Apolo, aparece para revelar a Perseo su origen divino y el hecho de que fue ella quien lo protegió en su travesía hasta Acaya –además, parece darse una cierta atracción por su parte hacia el apuesto mancebo–. La protección de Diana, diosa de la caza y también –pese a la mencionada atracción– de la castidad, queda subrayada por la primera aparición del joven Perseo, en hábito de cazador, abriendo el segundo acto, así como por el hecho de que, según McGaha, la castidad será una de las virtudes encarnadas por Perseo. A su vez, este crítico relaciona la intervención de Apolo y Diana con el hecho de que sea la diosa Latona, madre de ambos, la divinidad ofendida por la madre de Andrómeda, información que el rey de Tiro conoce a través, de nuevo, del oráculo de Apolo. De este modo la intervención de estas divinidades contribuye a la cohesión de la trama.

Otro aspecto destacable en la obra es la presencia de numerosas plegarias dirigidas a diversos dioses por distintos personajes. Curiosamente está ausente la que Dánae pronuncia en la nave a la deriva para suplicar clemencia, que procede de Simónides y que sí aparecía en Timoneda (aunque el carácter piadoso de Dánae queda patente en varias referencias al favor de «los cielos» cuando ya ha sido rescatada: cf. vv. 841-842, v. 873). Por el contrario encontramos a Lisardo invocando a Apolo en su célebre oráculo (vv. 71-133), invocación que tendrá respuesta por boca del propio dios. También Perseo se aclamará a su celestial padre para pedirle protección frente a Medusa (vv. 1391-1407). La súplica del héroe resulta igualmente escuchada y tiene como respuesta la espectacular aparición de Mercurio y Palas, sus hermanos paternos, que le proporcionan las armas mágicas con que vencer a la gorgona: respectivamente, una espada⁴¹⁰ y el ya famoso escudo. También el criado Celio se dirige a los «cielos santos» para pedirles que favorezcan a Perseo en su empresa (vv. 1557-1564). Encontramos más adelante una sentida oración de Fineo para pedir a los dioses piedad para con Andrómeda (vv. 2180-2208). Por último, también la bella hija del rey de Tiro clama a las alturas para solicitar valor en el trance de su tormento (vv. 2608-2629), dirigiéndose no solo a las «claras, altas deidades», sino también a elementos de la naturaleza como las estrellas y el mar. Junto a estas intervenciones que podemos considerar propiamente como plegarias, resultan innumerables las breves jaculatorias y alusiones, dirigidas o referidas a diversas divinidades o a los cielos en general.

A este respecto, y dentro de este clima de paganismo clásico, no deja de ser llamativa la presencia en la obra de diversos rasgos procedentes de la teología católica. En esta línea situamos la referencia al concepto escolástico de las «segundas causas» –i. e., todo aquello que no sea Dios, o «causa primera»– inserta en la oración de Fineo (v. 2191) o las alusiones metafóricas a las figuras del ángel (identificado con Andrómeda) y el demonio (referido al monstruo marino) en el v. 2313: aunque la alegoría no aparecerá propiamente hasta el auto sacramental de Calderón.

También resultan dignos de mención ciertos reproches llevados a cabo por diversos personajes hacia los cielos: ya sea por su falta de justicia y piedad (será Fineo quien más se lamente de ello) o por manifestar defectos más propios del ser humano que de los dioses. Así lo vemos en la siguiente exclamación de Perseo:

⁴¹⁰ El hecho de que el obsequio de Mercurio sea una espada en lugar de las sandalias aladas –que tampoco le entregan las ninfas, pues estas no aparecen en la obra– explicaría el vuelo de Perseo a lomos de Pegaso.

(...);Que se trate
de envidia, venganza y celos
entre dioses celestiales! (vv. 2600-2602)

Tanto los celos como, sobre todo, la envidia, son sentimientos recurrentes en la obra de Lope⁴¹¹: aparecen ya en el primero de los sonetos que nuestro autor dedicaría al mito (1602 en la edición más temprana de las *Rimas*) y volveremos a encontrarlos en *La Andrómeda*. Por lo que se refiere a nuestra comedia, no debemos olvidar que ambos sentimientos resultan alegorizados en dos de los guardianes del castillo de Medusa.

Los celos de Acrisio aparecen mencionados desde el inicio mismo de la obra por boca de Lisardo, quien refiriéndose al encierro de Dánae se pregunta:

¿Eso es celos o es honor? (v. 2)

Como ya hemos señalado, Lope justifica parcialmente dicho sentimiento de Acrisio por la presencia de este personaje enamorado de Dánae. En su consulta al oráculo, Lisardo vuelve a aludir a los celos del padre de esta en los siguientes términos:

Acrisio, su padre, airado,
celoso de mis venturas
o mis glorias envidiando
–que tal vez naturaleza
envidia lo que ha formado–
en una torre la encierra,
adonde apenas tus rayos
hallarán paso a tus ojos,
que celos no dejan paso. (vv. 118-126)

Por su parte, Júpiter (v. 461) y Dánae (v. 923) hacen asimismo referencia a este insano vicio de Acrisio. Y también el personaje de Laura, joven enamorada de Fineo, manifiesta sus celos de Andrómeda por ser ésta su rival –aunque no corresponde el sentimiento de Fineo–; si bien hay que aclarar que estos celos de Laura no son enfermizos, como sí lo son los de Acrisio.

En cuanto a la envidia, en la comedia se alude en varias ocasiones (v. 1400, v. 1622) a la que Polidetes siente hacia Perseo y que se constituye en el motor del encargo de dar muerte a Medusa. Por otro lado, Lope se refiere a la antigüedad de este sentimiento – una idea que reaparecerá en *La Andrómeda*– por boca del héroe, quien se dirige al correspondiente caballero alegórico de esta guisa:

El apellido condeno,
que aunque tuvistes principio
veinte años después que el Tiempo,
nunca probáis ser hidalgo,
que nacéis del daño ajeno. (vv. 1506-1510)

Otro sentimiento negativo que se nos presenta en la obra es la crueldad, presente en los personajes de Acrisio (vv. 627-661) y de Polidetes. En este último caso, la crueldad viene agravada por la hipocresía que muestra el rey de Acaya al fingir ante Perseo

⁴¹¹ Por lo demás, también las fuentes clásicas del mito aludían a ambos vicios en el caso de las divinidades ofendidas por la jactancia de Casiopea.

preocupación por la suerte que este pueda correr en su empresa de acabar con la gorgona, para jactarse después ante Fenicio de haberlo enviado a la muerte (vv. 1239-1242). También Fineo reprocha a los cielos este mismo vicio (v. 2245), y en el episodio de Atlas asistimos, más bien atónitos, al reproche expresado por Perseo «a tan tirana crueldad» (v. 1927), solo porque el pobre astrólogo –que a continuación es petrificado por quien ha pronunciado tales palabras– le ha explicado cortésmente las razones por las que no admite huéspedes en su casa. Ya con anterioridad, el héroe, momentos antes de dar muerte a Medusa, reprochaba a esta su crueldad.

A todas estas libertades con respecto al mito original podríamos añadir otras como la conversión del monstruo marino en una ballena (así lo indica la acotación insertada tras el v. 2830), lo que contrasta con *La Andrómeda*, donde se identificará a la bestia con una foca⁴¹². Otro aspecto que encontraremos en ambas obras es una cierta recreación en el episodio de la fuente de los poetas: en el *Perseo*, el nacimiento de Pegaso –cuyas alas multicolores surgen de la mezcla de la sangre de Medusa con la arena del desierto– da lugar a un nuevo momento de gran espectacularidad, como nos muestra la acotación que sigue al v. 1780:

Este caballo Pegaso saldrá por debajo del teatro con sus alas e 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 (...)

Los músicos anuncian en su canto que los poetas de los siglos venideros encontrarán en esa fuente su inspiración para alabar la virtud de reyes y nobles. Aparece a continuación el mismísimo Virgilio, figura que Lope utiliza para loar a la casa de Austria y a la del Duque de Lerma. El autor aprovecha la intervención del ilustre poeta latino para augurar prosperidad en los futuros enlaces matrimoniales entre la Infanta Ana Mauricia de España y Luis XIII de Francia y entre el príncipe Felipe y la princesa Isabel de Borbón.

Un aspecto que llama la atención, y que también reaparecerá en *La Andrómeda*, es la mención del coral (v. 1335) en una descripción femenina –la que Fineo hace de su amada ante Medusa entre los vv. 1317 y 1342– aun antes de que este surja de la sangre de la cabeza de la gorgona (Perseo se referirá en el v. 2360 a tal acontecimiento, y claro es que este ha tenido que producirse con posterioridad a la referida entrevista entre Fineo y Medusa, cuando la dama/monstruo aún no había sido decapitada). La *descriptio puellae* hecha por Fineo presenta todas las convenciones de la época tanto en su forma (pues va desde las cualidades morales hasta las físicas, que se iniciarán con los rasgos del cabello y rostro y continuarán por el busto y las manos) como en el contenido (destacando la blancura de la piel y el color sonrosado de labios y mejillas, donde interviene la comparación con el coral).

Otro rasgo de la comedia la acerca al romance de Juan de la Cueva: se trata de la escena (vv. 2119-2149) en que el padre de Andrómeda le comunica el terrible decreto divino de su sacrificio, que la doncella aceptará –en este caso con gran heroísmo y desde el primer

⁴¹² Al parecer, Lope se planteaba serias dudas al respecto, pues comprobamos en la ed. de McGaha (p. 156, n.) que en la versión de la *Decima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega*, VI (Madrid, 1621) la acotación correspondiente rezaba: «La sierpe sale echando fuego por la boca, y tocan trompeta, y riñe, y queda ella tendida».

momento— por el bien de la patria (Lope hace que la desolación causada en Tiro por el monstruo marino vaya además acompañada por una epidemia de peste).

Entre las novedades aportadas por Lope, una de las más llamativas es la extensa galería de personajes que amplía considerablemente la nómina del relato ovidiano⁴¹³. En líneas generales, podemos clasificar los personajes de la comedia en tres grupos:

a) Mitológicos: tres divinidades que aparecían en el relato original (Mercurio, Júpiter y Palas) y tres que no aparecían (la diosa Latona –Leto– y sus hijos gemelos, Apolo y Diana, nacidos de su unión con Júpiter). Y Dánae, Acrisio, Perseo, Medusa, Andrómeda, Fineo, Polidetes, Atalante (es decir, Atlas) y el rey de Tiro, nombre genérico dado al padre de Andrómeda (como ya indicábamos anteriormente, en la comedia está ausente el nombre de su madre). Además de los que son propios del mito original, estos personajes (y otros que aparecen aludidos) sirven a Lope para crear el deseado «ambiente mítico».

b) Alegóricos: los caballeros guardianes de Medusa y el gigante Porfia. Además, Lope introduce al personaje del Tiempo, que por orden de Júpiter acelera el embarazo de Dánae hasta hacer que dure apenas unos instantes (también se puede considerar a este personaje como mitológico identificándolo con Cronos).

c) Personajes típicos de la comedia lopesca: Lisardo, pretendiente de Dánae; Laura, muchacha enamorada de Fineo; personajes colectivos de tipo genérico (Músicos, Soldados, Cazadores, Poetas, dos Salvajes, los Criados del rey de Tiro) y dos series de Pastores con nombre propio (un total de nueve, entre los que destaca Celio, que adopta el papel del gracioso). También es digna de mención la aparición de Virgilio como el único Poeta nominado. La lista se completa con una decena de personajes secundarios pero con nombre propio.

La maestría dramática de Lope se manifiesta como en ningún otro aspecto en el manejo de esta heterogénea galería de personajes, que no solo no se le va de las manos en ningún momento, sino que está pensada para conferir unidad a los acontecimientos representados. Tres de estas figuras destacan de manera especial: las de Lisardo y Laura, creadas para la ocasión, y, sobre todo, la de Fineo, que, si bien aparece en el mito original, experimenta en manos de Lope un tratamiento absolutamente novedoso.

Como ya se ha comentado, la presencia de Lisardo, enamorado de Dánae y correspondido por esta al inicio de la comedia, confiere cierta justificación a los famosos celos de Acrisio —pues el oráculo que amenaza su vida y reino en caso de que le nazca un nieto está ausente en la obra—. De este modo Lope adapta la materia mitológica al gusto de la época y a su propia doctrina dramática. La existencia de este personaje sirve también para reforzar las sospechas de Acrisio acerca de la filiación de Perseo, motor del abandono de su hija y nieto en la embarcación a la deriva.

Mayor relevancia adquiere el tratamiento del personaje de Fineo, una de las innovaciones lopescas más sobresalientes⁴¹⁴. En efecto, Lope cambia por completo la función que esta figura presentaba en el relato ovidiano: pasividad ante el sacrificio de

⁴¹³ M. Rich Greer (*loc. cit.*, p. 606) justifica este exceso de personajes (cuarenta y ocho en total) y el carácter totalmente prescindible de muchos de ellos por el hecho de que, probablemente, su inclusión no tuvo otra finalidad que la de permitir a numerosos cortesanos hacer una breve aparición en la representación..

Andrómeda, saña contra Perseo, instigación de una feroz lucha contra este en el banquete nupcial, súplica cobarde para que el héroe le perdone la vida, petrificación final. Nada de esto sucede en nuestra comedia –en la que tampoco se indica parentesco alguno de Fineo con Andrómeda ni con el padre de esta–, y sí una inusitada relevancia del personaje, que se presenta como una de las creaciones dramáticas más complejas de la obra. Además, y a diferencia de lo que ocurría en las *Metamorfosis*, donde Fineo solo aparece al final del relato del mito, Lope nos presenta varias intervenciones suyas en momentos y lugares estratégicamente diseñados⁴¹⁵.

Su primera aparición ocurre en el Segundo Acto, donde asistimos a una entrevista entre el príncipe y Medusa. Esta se presenta como la señora de un castillo y de las tierras circundantes, con la que al parecer Fineo mantiene algún tipo de alianza bélica contra Atlas. La confianza entre ambos lleva al caballero a mostrarle un retrato de Andrómeda, la dama que ocupa su corazón. Medusa exige a Fineo que le entregue el retrato contra su voluntad. Esta circunstancia será aprovechada más adelante, cuando Perseo, poco antes de dar muerte a la gorgona, se enamora de la doncella retratada. De esta manera, el enamoramiento es también súbito, pero no se produce al avistar a Andrómeda cuando esta se encuentra atada a la roca, sino que para ese momento el héroe está ya enamorado de ella y decidirá rescatarla al enterarse por el gentío reunido de que su amada se halla en semejante peligro.

En opinión de Martínez Berbel, la función de esta entrevista es la de introducir la intriga, ya que aparece ahora un retrato de Andrómeda que despertará el interés de Perseo, introduciendo así el episodio que se desarrollará en el tercer acto. Para este crítico, esto contribuye a 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»⁴¹⁶; aunque no parece tan evidente dicha ausencia, ya que Lope introduce al personaje de Lisardo y otros enredos amorosos y de índoles diversas (por ejemplo, los relacionados con Fineo, que primero enloquece y después acaba enamorado de Laura).

Tras esta primera aparición, volvemos a encontrar a Fineo (Acto Segundo) consultando el oráculo de Atlas –Atalante en la obra–, quien, como ya se ha visto, se nos presenta, al igual que en las racionalizaciones mitográficas, como un afamado astrólogo. Fineo desea saber cuál es el destino de sus amores con Andrómeda, y la previsión de Atalante acertará de pleno:

ATALANTE: El cielo muestra que de un reino extraño
vendrá, Fineo, un príncipe valiente,
fin riguroso de tu loco engaño:
éste a la bella Andrómeda inocente
librará de un peligro.

⁴¹⁴ En opinión de McGaha, este personaje adquiere en la obra el carácter de trasunto del propio Lope, que acaba de sufrir el abandono de Elena Osorio. De ahí que se identifique con el amante despechado por un rival y de ahí, también, la relevancia de este personaje y la supuesta antipatía que el autor mostraría en la obra hacia el héroe.

⁴¹⁵ Según MARTÍNEZ BERBEL, en el caso de Fineo «se podría decir (...) que Lope se queda sólo con el nombre del personaje, cambiando el resto» (MARTÍNEZ BERBEL: 2002, 401); esto es, haciéndolo más profundo psicológicamente y más activo en la trama.

⁴¹⁶ MARTÍNEZ BERBEL (2002: 372).

FINEO: ¿Y será suya?
ATALANTE: Así lo muestra el cielo, así lo siente. (vv. 1867-1872)

Pero será en el Acto Tercero cuando la figura de Fineo adquiera una mayor relevancia al intervenir hasta en cuatro momentos:

En primer lugar lo encontramos interrumpiendo el diálogo inicial entre Andrómeda y Laura, en el que ambos personajes femeninos aparecen por primera vez en la obra. No obstante, a estas alturas ya tenemos noticias de Andrómeda por las referencias del propio Fineo y por el famoso retrato. Laura –de la que no se indica si es dama o sirvienta– se muestra apenada y celosa por el amor –no correspondido– que hacia Andrómeda muestra Fineo, de quien ella está enamorada sin esperanza. La intervención de Fineo –que se inicia con un soneto (vv. 2031-2044) ya empleado por Lope en *Arminda celosa*– aviva una conversación que no deja de sorprender por la franqueza con la que los tres personajes muestran sus respectivos sentimientos y en el que, en efecto, vemos a Fineo rechazando a Laura y reprochando a su vez el desdén de Andrómeda. Lope subraya el carácter apasionado de Fineo introduciendo en sus parlamentos constantes juegos de antítesis que recuerdan a su célebre soneto «Desmayarse, atreverse, estar furioso». Sirvan como muestra de ello los siguientes versos:

Yo tengo, Andrómeda, aquí
lo que aborrezco y adoro;
de un desprecio me enamoro.
[¡Que un desdén me trate así!]
Sigo quien huye de mí
y huyo de quien me sigue;
y aunque la razón me obligue,
tanto un desdén me lastima,
que persigo a quien me estima
y estimo a quien me persigue. (vv. 2055-2064)

El diálogo queda nuevamente interrumpido, esta vez de la mano del rey de Tiro, padre de Andrómeda, que viene a comunicarle el terrible designio del oráculo –a pesar de que su consejero Aristeo prefería dejar perder el reino para que viviera la muchacha (vv. 2108-2109)–. Cuando Fineo es interrogado sobre su parecer al respecto, este muestra asombro ante la injusticia de los dioses y pronuncia una encendida plegaria (vv. 2180-2208) en la que, además de clamar piedad, justifica la jactancia de la madre de Andrómeda, dada la belleza de la muchacha.

¡Piedad, hermosos cielos,
y pues tan sabios sois, mudad consejo!
Si de Andrómeda la madre
tuvo aquel soberbio intento
de competir con Latona,
madre de Diana y Delio,
no era mucho, pues tenía
Andrómeda en sus cabellos
el sol, la luna en su rostro,
más bellos que Cintia y Febo. (vv. 2193-2202)⁴¹⁷

⁴¹⁷ Nótese cómo, en estas razones de Fineo, Lope parece dar a entender que la madre de Andrómeda se había jactado de la belleza de su hija y no de la suya propia. Ello a pesar de que, más arriba, el rey de Tiro aseguraba a Andrómeda que los dioses le habían revelado «que por tu soberbia madre,/ que se igualaba

Como podemos observar, Fineo, en su pasión de enamorado, no parece ser consciente de que sus palabras contienen un nuevo desafío a los dioses que en poco puede favorecer a su amada –y que, además, presentan un riesgo adicional para él mismo–. En esta reacción podemos entrever un primer síntoma del proceso de enloquecimiento que nuestro personaje va a experimentar y al que asistiremos en sus sucesivas intervenciones.

A continuación entra en escena un personaje llamado Ismenio –parece tratarse de otro sirviente palaciego– que le informa de que Andrómeda ya se encuentra atada a las rocas, a merced del monstruo marino. El nuevo lamento de Fineo contiene una referencia explícita a su propia pérdida del juicio –que, al parecer, entra dentro de la lógica dictada por sus esquemas mentales en caso de peligro mortal de la amada–:

¡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. 2237-2244)

Pero acto seguido, el inestable enamorado decide, en un nuevo arrebato, acudir al lugar del tormento de Andrómeda para dejarse devorar por la fiera y morir así junto a su amada:

¡Ea, Ismenio, al mar camina;
trágueme el monstruo!; ¡Yo quiero
ir a hacer en sus entrañas
a mi Andrómeda aposento!
Juntemos los dos allí,
si no las almas, los cuerpos;
que muchos se entierran juntos,
no habiendo vida en los huesos. (vv. 2255-2262)

Para la siguiente ocasión en la que aparece en la obra, Fineo ha perdido por completo la razón. En efecto, encontramos a unos pastores que huyen al grito de «¡Guarda el loco, guarda el loco!» (v. 2389). La explicación nos viene de la acotación que Lope inserta poco después y en la que se nos presenta a Fineo corriendo tras ellos «algo desnudo, con unos ramos en las manos» (al estilo de un Orlando furioso, como observa M. Rich Greer⁴¹⁸). El elemento grotesco de esta escena queda acentuado por el diálogo que sigue entre el loco y una pastora llamada Jacinta, a la que confunde con Andrómeda y propone matrimonio⁴¹⁹. La pobre moza consigue seguirle el juego ayudada por los demás pastores, que convencen a Fineo de que se disponen a festejar sus bodas.

con ellos,/ aqueste monstruo han criado/ para que destruya el reino» (vv. 2117-2120).

⁴¹⁸ M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 605.

⁴¹⁹ Curiosamente, también en la comedia *Belardo el furioso* –nótese el significativo título– el protagonista, trasunto ridiculizado del propio Lope, está enamorado de la pastora Jacinta, historia que tendrá su eco en un considerable número de romances lopescos (A. Carreño, *loc. cit.*, p. 61). En este sentido, ya hemos señalado cómo McGaha, que también se refiere al elemento autobiográfico de la citada comedia (*loc. cit.*, pp. 32-33), observa en el *Perseo* una identificación de Lope con el personaje de Fineo, lo que podría explicar la extraña reelaboración llevada a cabo por el poeta con respecto al modelo original del mito clásico.

Asistimos de este modo a una suerte de mezcolanza paródica de los géneros pastoril y epitalámico:

FINEO: (...) Ea, traed instrumentos.
LIRANO: Sí, señor, al monte vamos.
FINEO: Hoy hacen fin mis tormentos.
JACINTA: Echad por entre estos ramos.
FINEO: Decid en dulces acentos
mil canciones a Himeneo.
JACINTA: Ventura ha sido libramme.
RISELO: ¡Huye, Jacinta!
JACINTA: ¡No creo
que me ha dejado!
FINEO: Es matarme
el dilatar mi deseo.
LIRANO: ¡Guarda el loco, guarda el loco!
¡Hola, pastores del valle,
huid!
RISELO: No hemos hecho poco,
aunque es lástima dejalle. (vv. 2459-2472).

Inmediatamente entra en escena Ismenio, que iba buscando a su señor. Tras una nueva referencia de este a su propia locura –en la que pregunta al criado no solo por su entendimiento sino también por su memoria y voluntad, igualmente perdidas–, Ismenio le comunica el rumor que corre entre los villanos de que Andrómeda ha muerto ya. La reacción de Fineo recuerda más que nunca al Orlando de Ariosto: henchido de furia, amenaza con matar al mensajero (a lo que Ismenio replica con sarcasmo). Poco después se descuelga con una serie de delicados tercetos dirigidos a las ninfas en los que les pide que tejan en sus telas la desdichada historia de sus amores con Andrómeda.⁴²⁰ Y, finalmente, acude decidido a desafiar al monstruo marino (vv. 2583-2586).

Las últimas intervenciones de Fineo se producen hacia el final de la obra, cuando ya Perseo se dispone a luchar contra la fiera después de que Andrómeda haya aceptado, gustosa, su propuesta de matrimonio. Así, la acotación tras el v. 2762 nos presenta a Fineo «mal armado, como que viene a caballo, y con lanza».⁴²¹ En su delirio, pretende dar muerte al monstruo con una pasta hecha «con agujas y alfileres» (vv. 2771-2773) para, a continuación, proclamar que trae a su servicio numerosas fieras que lo ayudarán en su empresa:

Yo traigo mil valientes elefantes,
dragones de la mar, rinocerontes,
cocodrilos, mantícoras gigantes
que mudarán estos soberbios montes;
romperé las murallas de diamantes,
si lo estorban Cocitos y Aquerontes

⁴²⁰ McGaha observa en este fragmento un recuerdo de los vv. 105-120 la Égloga III de Garcilaso de la Vega (*loc. cit.*, «Notas explicativas», anotación a los vv. 2565-2582, pp. 173-174).

⁴²¹ McGaha ofrece como lectura alternativa la que aparece en la *Decima sexta parte de las Comedias de Lope de Vega*, y que presenta a «Fineo en cauallo de caña, y mal armado, y Celio» McGaha, *loc. cit.*, p. 154). Sería esta la segunda vez que Fineo aparece sobre tan absurda montura, pues esa misma versión textual nos lo presentaba de parecida guisa –agravada por su desnudez– en la acotación que da paso a la escena con los pastores: «Salgan huyendo, y Fineo tras ellos, y desnudo en cauallo de caña» McGaha, *loc. cit.*, p. 142).

del mismo infierno, y a su can trifauce
con su cadena le ataré de un sauce. (vv. 2783-2790)

La aparición del verdadero héroe a lomos de Pegaso supone un nuevo acicate para Fineo, quien le propone ayudarle en su empresa —en una nueva y disparatada alocución a la que Perseo, obviamente, hace caso omiso—. Tras la liberación de Andrómeda, Lope parece recordar repentinamente el papel de Fineo en el mito original y le hace protestar por las palabras amorosas intercambiadas entre la doncella y su salvador, asegurando ser el único que merece el nombre de marido de Andrómeda (vv. 2845-2846). Perseo (o más bien Lope) resuelve la cuestión mediante el ya mencionado truco del escudo de Palas, utilizado para devolverle el juicio (vv. 2853-2856). El don otorgado por el héroe va más allá de la vuelta en sí de Fineo, pues este no solo recobra la razón sino que adquiere el «sentido común» de enamorarse de Laura. Es este otro elemento típico de la comedia lopesca, pues, de esta manera, el conflicto se resuelve felizmente para todos a través de dos bodas anunciadas por el rey (vv. 2873): una principal (la de Andrómeda y Perseo) y otra secundaria (la de Laura y Fineo).

En este sentido, la recuperación de Fineo, según Martínez Berbel,

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 lopesca⁴²².

Por su parte, M. Rich Greer observa lo siguiente:

Este tipo de esponsales son la resolución tradicional de la comedia y una ocasión ideal para referirse al enlace del futuro Felipe IV y su hermana Ana con Luis XIII y su hermana Isabel. Este compromiso, anunciado en 1612, se consideró «un triunfo de la diplomacia de Lerma»⁴²³.

Además de la peculiar caracterización de Fineo llevada a cabo por Lope y de la introducción en la obra de Lisardo y Laura, cabe destacar igualmente otra creación lopesca: la de Celio, criado de Perseo que acompaña a su amo en sus hazañas. Por su carácter cobarde y cómico, que viene a funcionar como contrapunto del héroe, este personaje podría identificarse con la figura del donaire, y como tal se viene considerando por buena parte de la crítica. Sin embargo, pensamos que tal identificación no es sino muy parcial, ya que ni esa es la única función de Celio en la obra (también sirve a veces como consejero de Perseo que le advierte del peligro: p. ej. vv. 1244-1248), ni mucho menos es él el único personaje encargado de proporcionar momentos cómicos a la representación. En este aspecto es Fineo, como se ha visto, el personaje que protagoniza un mayor número de estas escenas y diálogos impregnados de una comicidad patética —y casi esperpéntica—. Pero junto a él cabe mencionar a otros personajes secundarios, pertenecientes a las clases más bajas —criados y pastores— que con sus diálogos y réplicas salpican la obra de humor y diversión. También el propio Perseo protagoniza más de una salida impregnada de donaire, y hasta Medusa, en el trance de ser decapitada, se permite ironizar al respecto (v. 1738). Así pues, la figura del gracioso es en este caso coral.

⁴²² MARTÍNEZ BERBEL (2002: 383).

⁴²³ Vega Carpio, *Perseo*, p. 4. Cit. por M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 603.

Una de las escenas que más contribuyen a la comicidad de la obra es la que nos muestra a Fineo en paños menores asustando a unos pastores, de la que decíamos más arriba que presenta tintes de parodia de la literatura pastoril. No obstante, la obra nos proporciona al menos otros tres guiños a dicho género en los que sale mejor parado. Uno de ellos es la composición en que el propio Fineo se dirige a las tejedoras ninfas marinas, si bien estos versos se insertan en un contexto casi igual de grotesco que el de la anterior escena pastoril, a la que sigue a muy corta distancia. Más digna resulta la primera aparición de Perseo (vv. 979-1030), quien, en hábito de cazador, entona una canción de alabanza a la vida del campo⁴²⁴. Por último, resulta amable la aparición (a la que ya nos referíamos más arriba) de una justa poética protagonizada por unos pastores en el primer acto. Se trata de un certamen en el que tres pastores que han compuesto sendos sonetos sobre un mismo tema (el de una dama llamada Clori cuyo médico le ha ordenado cortarse el cabello pues es la causa de la afección ocular que padece) solicitan a un cuarto que ejerza como jurado para determinar cuál de las tres obras merece el primer premio.⁴²⁵ La anécdota da pie al rescate de Dánae, pues son estos personajes los que avistan la nave a la deriva⁴²⁶.

Asimismo cabe señalar en la obra cierto influjo del elemento caballeresco en el episodio de Medusa, dueña de un castillo y de sus tierras y señora de unos guardianes alegóricos. No obstante, en opinión de McGaha, el intento lopesco de introducir en la obra el elemento alegórico en este episodio no resulta nada convincente. Por su interés reproducimos casi por completo la larga cita al respecto:

el triunfo de Perseo sobre Medusa representa la victoria del hombre prudente sobre el vicio y su adquisición de la virtud. El manejo de la alegoría por Lope en el *Perseo* es muy torpe. ¿Por qué es necesario que Perseo venza a la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos y la Porfía antes de entrar en el castillo de Medusa? Es decir, ¿por qué estos vicios y no otros? Parecen escogidos al azar, y no tienen nada que ver con la trama ni con los personajes. Tal vez sea un ejemplo de la literatura *de regimine principum*, destinado a mostrarle al futuro Felipe IV que estos son los vicios que constituyen las mayores tentaciones de los príncipes, y sobre los que hay que triunfar para llegar a la virtud.

La presentación de Perseo como personificación de la virtud y de Medusa como el vicio encarnado tampoco es convincente. Al rechazarla, Perseo parece bastante grosero [...]. Esta impresión se confirma cuando,

⁴²⁴ McGaha (*Loc cit.*, «Notas Explicativas», p. 168) señala el parentesco de esta composición con la famosa oración de Hipólito («Non alia magis est libera et uitio carens...», vv. 483-564) de la *Fedra* de Séneca. Observa, además, la semejanza de estos versos con los que pronuncia Adonis en la comedia *Adonis y Venus*, el único antecedente lopesco del *Perseo*.

⁴²⁵ Al parecer, Lope había compuesto estos tres textos en el otoño de 1611, en el seno de una academia literaria creada por el Conde de Saldaña (cf. McGaha, «Introducción», en *loc. cit.*, p. 3).

⁴²⁶ Poco después aparece Polidetes con un séquito de sirvientes con los que había salido de caza, y los pastores le muestran su hallazgo. El rey se enamora de Dánae y le propone matrimonio. Todos acuden hacia el palacio para la inminente ceremonia, y los pastores-poetas comentan entre sí la oportunidad de pedir dones al monarca por su contribución decisiva al feliz acontecimiento. Uno de ellos, llamado Cardenio, asegura que pedirá «que una plaza me dé de coronista, / estudio que conviene con mi ingenio» (vv. 973-974). Se trata de una ironía de Lope sobre su propia ambición del puesto de cronista real (que no llegaría a conseguir). MARTÍNEZ BERBEL (2002: 378) destaca este hecho por la utilización que hace Lope de su propia obra (compuesta con vistas a su representación ante la corte) al plasmar en ella sus intereses particulares .

inmediatamente después de la aparición de Pegaso y de la fuente Castalia⁴²⁷, el supuesto dechado de la virtud le dice a Celio:

de la huerta hermosa y bella
del bravo rey Atalante
pienso hurtar el ramo de oro (vs. 1828-30)

Después de la muerte de Medusa, Lope abandona su inepto intento de alegorizar el mito. En fin de cuentas, Lope era demasiado sensual, demasiado absorto por la vida en toda su variedad, demasiado atraído por el aquí y el ahora concretos para tener mucha inclinación hacia el pensamiento abstracto. La alegoría y el modo filosófico de pensar eran ajenos a su naturaleza [...]. Esto nos lleva a pensar por qué Lope hizo un intento, por efímero y poco entusiasta que fuera, de introducir la alegoría en el *Perseo*. Hay varias respuestas posibles. Es evidente que la preocupación principal de Lope al escribir el *Perseo* era que la obra causara una impresión tan favorable en el rey, el privado y los cortesanos que le concedieran el codiciado puesto de cronista del reino [...]. Lope necesitaba crear una obra didáctica, que demostrara su moralidad y seriedad. También es importante tener en cuenta que entre el público del estreno de la obra figuraban la Infanta Ana, de doce años, y su hermanito, el Príncipe Felipe, de ocho años. La presencia de los niños subrayaba la importancia del fin didáctico de la obra.⁴²⁸

Como se puede apreciar, la interpretación alegórica de este y de cualquier otro mito no se limitaba al trasfondo de la teología católica sino que abarcaba también otros ámbitos, y singularmente el referido al poder y al orden social establecido. En este caso confluyen ambas vertientes, aunque coincidimos con McGaha en que el intento lopesco de alegorizar la historia de Perseo adolece de cierta tosquedad⁴²⁹. En este mismo sentido, no nos resistimos a citar unas curiosas palabras espetadas por Perseo a Medusa, en las que el héroe alude a la condición alegorizada de ambos y al fin de la Edad de Oro:

Aquí estoy significando
la virtud, y tú, cruel,
el vicio; se va por él
la primera edad entrando. (vv. 1653-1657)

M. Rich Greer⁴³⁰ encuentra en los guardianes del castillo de Medusa un nexo con la obra de Campeggi, donde ya aparecían como figuras alegorizadas la Envidia y los Celos. Esta misma autora considera igualmente en la misma línea caballeresca las diversas escenas en las que Fineo muestra su locura y su furia, y en las que actuaría a la manera de Orlando Furioso.

Por su parte, McGaha hace hincapié en el ataque al orden establecido que aparece en la obra, algo insólito en una comedia cortesana. Para este autor, Lope convierte el género

⁴²⁷ En realidad, Lope no nos da en la obra el nombre de la fuente de los poetas, que en Ovidio se denomina Hipocrene ('fuente del caballo'), en alusión a Pegaso. El nombre de Castalia corresponde a otra fuente distinta. En efecto, según cuenta el *Diccionario* de GRIMAL (1986: 90), «Castalia es una muchacha de Delfos. Perseguida por Apolo, cerca del santuario del dios, se arrojó a la fuente que, desde entonces, lleva su nombre y que fue consagrada a Apolo».

⁴²⁸ McGaha, *loc. cit.*, pp. 27-28.

⁴²⁹ A este respecto, no deja de resultar significativo el hecho de que en las comedias mitológicas compuestas por Lope después del *Perseo* ya no aparece el intento de alegorizar el mito correspondiente.

⁴³⁰ Cf. M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 605, n. 34.

en subversivo al presentar el mito como la historia de una serie de abusos de poder: el de Acrisio sobre su hija Dánae al encerrarla; el de Júpiter al seducirla; el de Acrisio, de nuevo, al abandonar en el mar a su hija embarazada⁴³¹; el del rey Polidetes enviando a su hijastro a una misión en la que espera pierda la vida; el del padre de Andrómeda aceptando impávido el sacrificio injusto de su hija; e incluso el del héroe, Perseo, que aprovecha la ayuda que le prestan los dioses para robar a Atlas el ramo de oro y a Fineo su amada. La lectura final de McGaha es que Lope pone de manifiesto en su *Perseo* cómo el éxito en la vida no depende sólo del mérito sino también de la suerte, por lo que los poderosos deben ser humildes y compasivos para con los menos afortunados. En opinión de este crítico, la humanidad que destilan los personajes, tanto los héroes como los malvados, «revelan una madurez y comprensión dignas de un Shakespeare o de un Cervantes»⁴³². Por su parte, en opinión de M. Rich Green la intención didáctica señalada por McGaha habría quedado desdibujada «prácticamente hasta el punto de fuga»⁴³³, diluida en la enorme espectacularidad de la representación.

También Martínez Berbel destaca el elemento espectacular propio de la comedia palaciega. Así, entre otros recursos, destacan la aparición del arca en la que son abandonados Dánae y el pequeño Perseo; los descendimientos de Palas y Mercurio para otorgar sus dones al héroe; la recreación de castillo de Medusa; la intervención del gigante (que además, según la acotación correspondiente, aparece «entre dos SALVAJES vestidos de hiedra»); el nacimiento de Pegaso, el vuelo sobre él o la escena de la fuente de los poetas, la representación del monstruo marino, etc.

Este mismo crítico se remite a Martin, quien indica que la fuente principal de la comedia lopesca estaría en las *Metamorfosis* ovidianas. Sin embargo, para Martínez Berbel resulta más probable que Lope consultara exclusivamente la versión de Bustamante (influjo que da por cierto). Y así podemos concluir con este crítico que

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 pormenorizado 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.

⁴³¹ En realidad, en la obra Acrisio abandona en la nave a la deriva a su hija y a su nieto recién nacido, y no a Dánae embarazada –entre otras cosas porque el embarazo ha sido reducido a unos breves momentos a petición de Júpiter–. En cambio, y como ya se ha visto, algunas fuentes que sirvieron de base a autores como Alfonso X y el Tostado sí presentaban esta variante. También el *Theatro* de Fray Baltasar de Vitoria, que se publicaría –con una aprobación de Lope– en 1620, unos diez años después de la composición del *Perseo* y solo uno antes de la edición de la comedia.

⁴³² Cf. McGaha, *loc. cit.*, p. 38.

⁴³³ M. Rich Green, *loc. cit.*, p. 609.

Si tuviéramos que definir las funciones básicas de la exégesis lopesca del mito éstas serían, sin duda, la *actualización* y la *humanización*⁴³⁴.

4. 4. 1. 3. UNA FÁBULA MITOLÓGICA: *LA ANDRÓMEDA*

INTRODUCCIÓN.-

Como acabamos de ver a propósito de la comedia lopesca, en el teatro barroco la recreación de los mitos clásicos se mueve, en general, por un afán didáctico y moralizante: detrás de cada historia mitológica debe encontrarse una enseñanza con que educar al pueblo que acude al espectáculo teatral para divertirse –se trata de la vieja máxima horaciana: *aut prodesse aut delectare*–. Ciertamente, en muchas ocasiones la enseñanza moral resulta difícil de localizar en el seno de una de estas historias plagadas de robos, incestos, adulterios, violaciones y otros géneros de violencia e inmoralidad: pero, a pesar de ello, nuestros grandes dramaturgos barrocos se las arreglan para extraer de ellas una lección que suele estar relacionada con la exaltación de valores como los de la patria, la monarquía, las virtudes caballerescas y la moral católica, por lo general a través de enrevesadas alegorías.

Sin embargo, en muchas ocasiones, sobre todo en la poesía, la intencionalidad del autor no es otra que la de conmover o entretener a su público. En este sentido, las alusiones a la mitología grecolatina son ya una constante en nuestra lírica renacentista, y también la recreación de los diversos mitos en sonetos y églogas como los compuestos por el toledano Garcilaso de la Vega. Pero en el Barroco, y de la mano de Luis de Góngora, aparece un nuevo subgénero lírico: el de la fábula mitológica, de la que son muestra obras como las *Soledades* o la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ambos poemas, difundidos en 1613, constituirían a un tiempo la cumbre, el modelo y el punto de partida de la corriente estética conocida como *culteranismo*. Tal denominación, acuñada ya hacia 1620 por el maestro de retórica B. Jiménez Portón para referirse al arte de Góngora y sus seguidores, comenzó a contraponerse en 1754 al término *conceptismo*, creado por Luis Joseph Velázquez, Marqués de Valdeflores. A este autor se debe, en palabras de Antonio Carreira, «la desdichada reducción de la lírica áurea a dos escuelas contrapuestas, la conceptista y la culterana, falsedad perpetuada por Sedano, Menéndez Pelayo y otros hasta nuestros días»⁴³⁵.

Esta simplificación de la poesía española del Barroco viene a confrontar ambas tendencias como posturas irreconciliables. Así, el conceptismo –cuyo máximo exponente suele identificarse con Francisco de Quevedo⁴³⁶– se preocuparía esencialmente por el contenido y buscaría la sutileza, el ingenio y el doble sentido. Frente a este, el culteranismo (o *gongorismo*) centraría su atención en la forma y pretendería alcanzar la oscuridad a través del derroche verbal, traducido en una doble

⁴³⁴ MARTÍNEZ BERBEL (2002: 407).

⁴³⁵ Antonio Carreira (ed.), GÓNGORA Y ARGOTE (1993: 33-34).

⁴³⁶ Aunque, en opinión de Cossío, el modelo del conceptismo hay que buscarlo más en el conceptualismo de Calderón de la Barca que en Quevedo, quien no escribió fábulas mitológicas (salvo una muy temprana, sobre el mito de Apolo y Dafne, publicada en 1605). Cf. COSSÍO (1998: I, 275 y ss., y II, pp. 252-253).

vertiente: la exhibición de conocimientos eruditos sobre el mundo clásico y la profusión ornamental. Sin embargo, y a pesar de las feroces polémicas mantenidas por Góngora y Quevedo a propósito de sus respectivas maneras de crear poesía, hoy la crítica tiende a señalar cómo la división tajante entre una tendencia y la otra resulta artificial y no se corresponde con la realidad. Incluso se suele considerar que el culteranismo puede entenderse como una variedad del conceptismo. De hecho, el nombre de esta última corriente procede del vocablo italiano *concetto*, que en su origen es un término filosófico empleado con el sentido de ‘pensamiento profundo’; pero a este significado se añadió, en el siglo XVI, el que le dieron los tratadistas italianos, que englobaron en la denominación de *concetti* una serie de procedimientos retóricos que conferían elegancia y ornato al estilo. Ahora bien, aunque la denominación viniera de Italia, pronto se extendió la idea de que el terreno más apropiado para los conceptos era España, patria de autores caracterizados por su agudeza e ingenio. José F. Montesinos, en su introducción a la lírica de Lope de Vega, llega a afirmar que «el ideal de un gran poeta, para Lope, reunía en sí un máximo virtuosismo técnico a una máxima sutileza, una máxima ingeniosidad»⁴³⁷.

En todo caso, como señala Vicente Tusón, en la práctica es difícil señalar una frontera entre culteranismo y conceptismo:

En primer lugar, nadie sostendría hoy que los conceptistas no se preocupan de la «forma». En segundo lugar, se han señalado rasgos culteranos en Lope y abundantes rasgos conceptistas en Góngora [...]. Ya Gracián –que pasaba por haber condensado la doctrina del conceptismo en su *Agudeza y Arte de Ingenio*– tomaba abundantes ejemplos de Góngora [...]. Escritores clasificados tradicionalmente en uno u otro bando utilizarán muchos rasgos comunes. Y coinciden en dos características esenciales: la dificultad y cierto aristocratismo cultural. Tan difícil y «oscuro» puede resultar Quevedo como Góngora [...]. Concluiríamos hoy (con Fernando Lázaro) que el *conceptismo* está en la base de todo el estilo barroco. Sobre esta base, por tanto, se asienta también el llamado culteranismo o gongorismo. Pero, al sustrato común, éste añade o aporta una serie de elementos que provienen de la especial sensibilidad y genio creador de Góngora: esencialmente, los valores sensoriales y el gusto latinizante de hipérbatos y cultismos⁴³⁸.

A los rasgos señalados habrá, pues, que añadir, el alarde de erudición que muestran los versos de Góngora, patente en las constantes alusiones a los mitos clásicos que aparecen por doquier a lo largo de toda su obra y que en sus fábulas mitológicas constituyen el asunto fundamental. Sin embargo, la genialidad del cordobés todavía daría un paso más allá con la creación, sobre la base de su propio modelo (y burlándose del mismo) de una nueva e insólita manera de recrear las andanzas de los personajes mitológicos: la versión burlesca de tales fábulas. De este modo, a partir de la *Fábula de Píramo y Tisbe* y de algunos romances como el de *Hero y Leandro*, Góngora encuentra la manera de explorar su *vis comica* a costa de unas historias que para los clásicos grecolatinos habían presentado un carácter eminentemente sagrado⁴³⁹.

⁴³⁷ Cf. A. Carreira, *loc. cit.*, p. 34.

⁴³⁸ TUSÓN (1986: 19-20).

⁴³⁹ Esta insólita práctica tenía, en realidad, un antecedente clásico en Luciano de Samosata, quien, según Cossío, «toma por personajes de sus diálogos a los dioses situándose ante ellos en actitud resueltamente burlesca» (COSSÍO: 1998, II, p. 83).

De esta manera, será el maestro del *culteranismo* quien introduzca en nuestra lírica tres de las nuevas funciones que adoptará la recreación literaria del mito clásico en la literatura barroca: la erudita, la ornamental y la burlesca –aunque ya hemos visto que, por lo que se refiere al teatro, el propio Lope introduce en su *Perseo* el elemento cómico, pues su obra no deja de ser hija del *Arte Nuevo* por él creado–. Y será también el insigne cordobés el creador del género de la fábula mitológica en su forma definitiva, resultado de una dilatada evolución que arrancaba de los intentos medievales y renacentistas de adaptar literariamente las diversas leyendas mitológicas. De hecho, creemos que es la fábula mitológica barroca el tipo de poesía en el que realmente está pensando don José María de Cossío cuando escribe que las composiciones abordadas en su estudio pertenecen a

un género de poemas que, teniendo en el fondo un carácter narrativo, es en ellos lo menos importante la novedad e interés de lo narrado, y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración. La materia, el argumento, era conocido, y aun archiconocido, del lector u oyente a quien se dirigían, y se aceptaba por el poeta para, como cimiento en que asentar el edificio, o como cañamazo sobre el que se había de realizar el bordado, servir de sostén a la copia poética que ha de dar interés a la sabida fábula⁴⁴⁰.

Por lo que se refiere a Lope de Vega, el cultivo de este género resulta bastante tardío si se tiene en cuenta que los mitos paganos constituyen una de las fuentes más fecundas de inspiración para sus anteriores producciones líricas. La primera de las fábulas mitológicas lopescas es *La Filomena*, cuya primera parte es una versión de la historia de Tereo, Progne y Filomena⁴⁴¹. La obra no se editará hasta 1621, año también de la aparición del *Perseo* –si bien esta primera comedia mitológica de Lope es anterior en casi diez años a su publicación–. En ese mismo volumen se incluye la fábula que Lope dedicó a nuestro mito y que lleva por título *La Andrómeda*⁴⁴².

LA ANDRÓMEDA.-

Así pues, el mismo año (1621) en que ve la luz el *Perseo*, Lope publica dentro del volumen *La Filomena* su poema *La Andrómeda*⁴⁴³. Esta composición se enmarca

⁴⁴⁰ COSSÍO (1998: I, p. 20).

⁴⁴¹ El poema cuenta con una segunda parte de carácter burlesco en la que Lope, al hilo de la misma fábula, responde a un poema titulado *Spongia* –obra, al parecer, debida a un tal doctor Pedro de Torres Rámila, del claustro de la Universidad de Alcalá–, que constituía un feroz ataque contra nuestro poeta. En estos versos parodia Lope el desafío del sátiro Marsias, quien, habiendo encontrado casualmente la flauta de Palas, pretendió competir con Apolo en arte musical. Derrotado, provocó las risas de los dioses y fue mandado desollar por Apolo y finalmente transformado en río (cf. COSSÍO: 1998, I, 354-357).

⁴⁴² Más tarde (1624) se publicaría *La Circe*, fábula basada en la historia de Ulises y la hechicera así llamada y que constituye el poema mitológico más ambicioso de Lope. El volumen incluye también una composición titulada *La rosa blanca*, invención mitológica escrita como adulación de doña María de Guzmán, hija del Conde-Duque de Olivares (quien ostentaba en su blasón una rosa blanca), al cual va dedicado el libro. Finalmente publica Lope *El laurel de Apolo* (1630), ficción mitológica compuesta, en apariencia, para elogiar a los poetas de su tiempo, pero cuya verdadera finalidad es la alabanza de su propio genio artístico. En esta obra se incluyen la fábula mitológica *El baño de Diana* (historia de la ninfa Calixto) y una silva dedicada al mito de Narciso.

⁴⁴³ *La Filomena con otras diuersas Rimas, Prosas y Versos. De Lope de Vega Carpio. A la Ilma. Señora Doña Leonor Pimentel*. En casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez. Madrid, 1621. Manejamos el texto incluido en Lope de Vega (1983, 726-748) Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá..

plenamente dentro del género de la fábula mitológica y, como veremos, presenta un tratamiento del mito muy diferente del que veíamos en la comedia. No debemos olvidar que, a pesar de que ambas obras coinciden en la fecha de publicación, el *Perseo* es anterior a nuestro poema en casi una década.

La obra consta de un total de 784 versos agrupados en 98 octavas reales. Está encabezada por una dedicatoria «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»⁴⁴⁴, y el autor se dirige a esta dama –a quien, de hecho, está dedicado todo el libro– en las estrofas inicial y final, a modo de marco textual.

El poema desarrolla todos los episodios del relato ovidiano hasta la petrificación de Fineo, pues, en el caso de *La Andrómeda*, el tratamiento de tal personaje resulta mucho más ajustado al original que la peculiar creación lopesca llevada a cabo en la comedia⁴⁴⁵. No obstante, y a diferencia del *Perseo*, los sucesos relacionados con la liberación de Andrómeda ocupan en este poema toda la segunda mitad, relevancia que se manifiesta desde el propio título y que queda subrayada por dos hechos: por un lado, el anuncio en la primera estrofa de que se va a narrar la historia de «la bella Andrómeda, que llora/ perlas al mar» (vv. 7-8); por otra parte, la aparición de la protagonista femenina prácticamente en el centro aritmético del texto (v. 386, en la estrofa 49).

Lope ordena cronológicamente la materia mitológica –al igual que en el texto dramático– y omite todos los hechos posteriores a la muerte de Fineo. Este episodio queda reducido en el poema a su mínima expresión (sólo tres estrofas: 95 a 97) cuando Fineo –que al parecer, y frente al relato ovidiano, había sido invitado a las bodas de Perseo y Andrómeda– recrimina al héroe haberle robado la esposa y le arroja una lanza: el tiro falla y Perseo responde lanzando a su vez el arma. Tras la cobarde súplica de su rival, el héroe lo petrifica exhibiendo la cabeza de Medusa. De este modo, Lope omite el largo pasaje ovidiano del sangriento combate en el banquete nupcial.

Al igual que en la comedia, resulta notable cómo nuestro autor añade en la obra numerosos detalles de su propia cosecha. Entre ellos encontramos el hecho de que Neptuno se aparezca en sueños a Polidetes para referirle la historia de Dánae y posibilitar el rescate de esta (estrofa 24). A la imaginación de Lope parece deberse, asimismo, la referencia a los gritos de horror que emitían las estatuas de las víctimas de

⁴⁴⁴ Era esta una «ilustre dama placentina, hermana del poeta Antonio de Monroy, y muy relacionada con amigos íntimos de Lope» (COSSÍO: 1998, I, p. 347).

⁴⁴⁵ Como ya observó DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1990b: 463-467), Cossío comete el error de considerar al personaje de Fineo como una invención –que, además, juzga poco afortunada– creada por Lope para su poema *La Andrómeda*, sin tener en cuenta que el personaje no solo aparecía ya en el *Perseo* lopesco (que Cossío no analiza por ser las fábulas mitológicas el objeto exclusivo de su clásico estudio), sino en todas las fuentes antiguas y mitográficas. Como también observa Domínguez Caparrós, «sólo fray Baltasar de Vitoria [...] no menciona a Fineo en relación con la historia de Andrómeda» (art. cit., p. 465). Por increíble que parezca, la idea errónea de que Fineo es una invención de Lope es aceptada y asumida por el propio Bleuca (*loc. cit.*, p. 558), quien afirma que «Lope sigue, como en otros casos, la versión de las *Metamorfosis*, ampliando [determinados aspectos]. O inventando algún episodio no muy feliz, como el de Fineo, tío de Andrómeda, al que se pinta enamorado de su sobrina, episodio “propio de una comedia de las que Lope escribía en veinticuatro horas”»). La cita de Bleuca remite al estudio de Cossío, y en la edición que manejamos del mismo corresponde a I, p. 362. El error de Cossío resulta tanto más sorprendente cuanto que, páginas atrás y en su escueto comentario al romance de Juan de la Cueva, nombra con toda naturalidad «la intervención de Fineo, prometido anterior de Andrómeda» (p. 165). En su análisis de *La Andrómeda*, y como también señala Domínguez Caparrós, Cossío afirma también erróneamente que Perseo deja con vida a su rival.

Medusa (35, v. 277). Entre las invenciones lopescas encontramos igualmente la alusión al presunto carácter libidinoso de Perseo, heredado de su padre. En efecto, el héroe contempla la belleza de la joven atada a la peña:

piadoso, el viento del cabello hacía
cendal a su marfil, cortina avara;
no sé si a la pintura o al deseo:
que era hijo de Júpiter Perseo. (50, vv. 397-400)

Otro ejemplo sería la manera en que Andrómeda exagera sus muestras de dolor pensando que el apuesto joven que se dirige a ella es un dios y que, de este modo, se apiadará de ella (54, 429-432). También es creación de Lope la grotesca descripción de Fineo y de sus malaventuradas relaciones sentimentales con su bella sobrina (estrofa 79):

Era Fineo hermano de Cefeo,
con galas de mayor, con años tíos,
espeso de cabello, sobre feo,
de mucha presunción y pocos bríos;
amaba, en fin, a Andrómeda Fineo,
sufriendo sus desdenes y desvíos;
que, aunque suelen vencer méritos años,
no pudo hallar para esta falta engaños. (vv. 625-632)

Esta estrofa constituye un ejemplo antológico de la función burlesca del mito, hasta el punto de que, sacada de contexto, podría hacernos pensar que la fábula entera está compuesta en clave paródica. Como se puede apreciar, la percepción lopesca de Fineo cambia radicalmente de una obra a otra, si tenemos en cuenta la relevancia de este personaje en la comedia y las simpatías hacia él que en esa obra manifestaba el autor hasta llegar, según McGaha, a una supuesta identificación con Fineo. Observamos en cambio en el poema un gran distanciamiento de Lope hacia este personaje, como muestra su descripción en la que merece especial mención la extraña observación acerca de sus «años tíos», con la que además se explicita el parentesco entre Andrómeda y Fineo.

Igualmente novedosas son las delicadas palabras de amor que la joven dirige a Perseo – en las que llega a pedirle que no arriesgue su vida por salvarla a ella cuando su amor podría ser gozado por otra mujer (estrofas 82-83)⁴⁴⁶– o la plegaria con que el héroe se aclama a su padre Júpiter para que se apiade de Andrómeda y le otorgue la victoria sobre el monstruo marino (estrofa 85). También es detalle ideado por Lope el momento en que el muchacho decide combatir a la fiera desde una barca cercana para evitar mojar los coturnos alados de Mercurio –pues en este caso, tal ha sido el obsequio del dios–. Igualmente se debe al poeta la alusión a la noche de bodas de Perseo y Andrómeda, con la que cierra su relato (97, 775-776).

Un último elemento inventado por Lope –que ya señaló Vicente Cristóbal– es la conversión del monstruo en una foca. En efecto, así se lo denomina (salvo en el v. 689, donde se habla del «ceto»). a lo largo del poema (vv. 387, 589, 609, 637, 702), si bien se

⁴⁴⁶ En la comedia encontramos un pasaje similar cuando Andrómeda trata de disuadir al héroe de su intento de salvarla, pero la razón esgrimida es diferente y se refiere a la inutilidad de luchar contra el designio y el poder de los dioses (vv. 2657-2660).

alude también a las «escamas» de la fiera, (v. 607, v. 688) así como a su «hirsuta piel» (v. 686) y a las «fuentes» que «en la cabeza» le formó «Naturaleza, siempre monstruosa» (vv. 601-602). No obstante, la consideración como una foca del monstruo que pretende devorar a Andrómeda no deja de chocar con los versos en los que el poeta describe las lamentables condiciones en que se encuentra la doncella cuando es avistada por Perseo, y donde se asegura que:

ligada al mar, Andrómeda lloraba
tan triste que las focas, las sirenas
y numes escamosos lastimaba. (49, 386-388)

Es notable cómo nuestro poeta –al igual que veíamos en el *Perseo* y en el propio relato ovidiano– parece dar por conocidos numerosos episodios o detalles; de ahí que pase de puntillas sobre ellos o bien los aluda a través de oscuras perífrasis que resultarían incomprensibles para un público desconocedor de los pormenores del mito (en esto, en cambio, se diferencian ambas obras lopescas, pues en el teatro el autor debe mostrar los acontecimientos –o al menos la mayor parte de ellos– por mucho que los dé por conocidos). Un ejemplo lo encontramos en la primera ocasión en que se alude al encargo que recibe Perseo de matar a Medusa. Explica Lope que el celoso Polidetes,

por no matarle, a conquistar le envía
otro nuevo Pitón, monstruo escamoso,
que debajo del alto monte Atlante
infestaba la tierra circunstante. (29, vv. 229-232)

Otro tanto cabe decir del episodio de Atlas, narrado a través de elipsis y complicados circunloquios (estrofas 47-48), así como de la confusa explicación que ofrece Andrómeda acerca de la ofensa a los dioses cometida por su madre (57, vv. 454-456) o de la alusión, en la estrofa 73, al monstruo marino y al gentío reunido en la orilla, a los cuales no se había nombrado hasta ese momento en que Lope se refiere a ellos como si el lector ya supiera de qué le está hablando.

El hilo narrativo sufre constantes interrupciones, ya sea en forma de digresión moralizante o a través de abundantes símiles y referencias mitológicas. Entre las digresiones hallamos diversas reflexiones del autor como la que se refiere al poder del oro (estrofas 12-13). Lope plantea la cuestión a partir de la racionalización del episodio de la lluvia de oro empleada por Júpiter para seducir a Dánae (la idea, ya apuntada por las obras mitográficas y por Alfonso X, parece ser especialmente cara a nuestro poeta, quien ya veíamos que la desarrollaba en el *Perseo*):

Dicen que no fue lluvia, ni sus brazos
doró amoroso, mas que el oro pudo
a las guardas servir de liga y lazos,
que ruega ciego y solicita mudo. (9, vv. 65-68)

Otra de las digresiones del poema es la relativa a la naturaleza del arte, que debe armonizarse con la vida (estrofa 42). Esta reflexión se produce a propósito del episodio del nacimiento de la fuente de los poetas por la pezuña de Pegaso («el diestro pie», v. 313), que Lope aprovecha para introducirse dentro del texto a través de una broma sobre su propia eminencia poética:

Aquí bebió primero el docto Homero
y Virgilio después; aquí seguro
de no tener igual...; pero no es justo
decir quién es por no causar disgusto. (40, vv. 317-320)⁴⁴⁷

Por lo que se refiere a los símiles –segunda de las funciones del mito en la literatura–, a veces ocupan la octava en su totalidad. El autor los toma de los motivos más diversos: así, unas veces el segundo término de la comparación procede de los elementos de la naturaleza. Un doble ejemplo tomado del mundo animal se encuentra en la estrofa 84 (vv. 665-672), que ilustra el combate de Perseo contra el monstruo marino:

No de otra suerte halcón, por más que esparza
la garza el vuelo, se lanzó ligero,
ni le temió la pavorosa garza,
que el fiero monstruo al fulminante acero;
ni cantó ruiseñor en olmo o zarza
más dulcemente al alba, lisonjero,
que Andrómeda lloró, mirando atenta
el imposible que el mancebo intenta.

En otras ocasiones se utiliza como base alguna otra fábula: es lo que ocurre con la de Amor y Psique, historia aludida por Lope en la estrofa 11 (vv. 81-88) para destacar el supuesto consentimiento por parte de Dánae de la relación carnal con Júpiter, pues en ambos casos la doncella

rindió toda la fuerza a los sentidos,
del imperio del alma desasidos (vv. 87-88)

Se observa en estos versos –ejemplo que fusiona las funciones ornamental y erudita del mito– un claro tinte misógino que encontraremos a lo largo de todo el poema. Ya en la estrofa anterior nos relataba Lope la actitud pretendidamente autoindulgente de Dánae ante la pérdida de su virginidad:

Y presumiendo, en fin, que no pudiera
hombre mortal entrar donde ella estaba,
alta deidad de la suprema esfera
con temeroso afecto imaginaba;
y como la disculpa considera,
la resistencia y el rigor templaba:
que anima muchas veces a la culpa
tener anticipada la disculpa. (vv. 73-80)⁴⁴⁸

Otras muestras de misoginia lopesca –referidos igualmente a Dánae– aparecen en versos como el 117 («la ya no casta ninfa, aunque forzada»), 191-192 («la amorosa/ madre, que ya dejó de ser piadosa») o las estrofas 26-27, que nos relatan la atracción de Polidetes hacia Dánae. Dada la absoluta falta de desperdicio que presenta el fragmento en el aspecto al que nos referimos, nos permitimos transcribir ambas octavas en su totalidad:

⁴⁴⁷ Cuenta COSSÍO (1998: I, p. 358) que en un ejemplar *La Filomena* propiedad de La Barrera aparece en este punto una nota marginal, de puño y letra de don Luis de Góngora, que reza: «Si lo dices por ti, Lopillo, eres un idiota sin arte ni juicio».

⁴⁴⁸ Nótese cómo Lope emplea en los dos últimos versos una rima formada sobre dos palabras de la misma familia, descuido que volverá a darse en el primero de sus sonetos sobre el mito.

Enamorado, al fin, la solicita,
y ella se rinde a la fortuna extraña,
ya porque el tiempo libertad le quita,
ya porque menos honra le acompaña;
que no queda defensa que permita
honor cuando el testigo desengaña:
que la mujer que a defenderse viene
se precia de estimar lo que no tiene.

¡Oh cuántas han errado porque erraron
y a su primero error mil añadieron,
que, como ya perdido, despreciaron
aquel decoro que una vez perdieron!
Pero si locamente se engañaron,
los futuros ejemplos lo dijeron:
mejor es remediar un mal suceso
que no fundar en él tan loco exceso. (vv. 201-216)

Aunque ya encontrábamos elementos misóginos en la comedia, este aspecto se acentúa de forma considerable en *La Andrómeda*, donde Lope, como vemos, se ceba especialmente en el personaje de Dánae. Ello contrasta notablemente con el tratamiento dado a la madre de Perseo en el texto dramático, donde la encontrábamos lamentando profundamente la pérdida de su virginidad⁴⁴⁹ y donde, además, su unión con Polidetes estaba bendecida por el vínculo matrimonial.

En cuanto a las referencias mitológicas, su empleo no se reduce a la base para el símil, sino que aparecen por doquier a lo largo del poema. Las alusiones alcanzan, obviamente, a los personajes de la fábula y a dioses olímpicos como Juno y Neptuno u otros seres implicados en ella como Nereo, las ninfas y las deidades marinas. Pero, además, el poeta nombra a otras figuras mitológicas que en principio no guardan relación alguna con la historia narrada (función ornamental/ ambiente mítico). Un ejemplo paradigmático se encontraría en la estrofa 16, que nos refiere el nacimiento del héroe:

Parió la bella Dánae, y asistiendo
Lucina, de piedad, nació Perseo,
en celestial belleza compitiendo
con los rayos de Apolo didimeo;
Narciso en flor se marchitó, sintiendo
la hermosura del niño semideo;
Adonis no las tuvo. ¡Qué rigores
no perdonar la envidia hasta las flores! (vv. 121-128)

Esta alusión a la envidia no es la única que encontramos en nuestro texto: de hecho, al igual que ocurría en el *Perseo*, tal sentimiento se presenta como otro de los *leitmotive* recurrentes en él. Como en la comedia, el poeta llega incluso a situar la aparición de la envidia en los albores mismos de la Historia —con claros ecos del relato bíblico del

⁴⁴⁹ «[amor] a Júpiter forzó que en nubes de oro/ me despojase del mayor tesoro./ Este niño nació desta desdicha [...]» (*Perseo*, vv. 929-931). Por otro lado, McGaha (en una de sus «Notas adicionales», correspondiente a estos versos del *Perseo*) apunta que la perífrasis «el mayor tesoro» constituye un eufemismo convencional en nuestra literatura áurea.

jardín del Edén– al narrar el episodio en el que, durante el vuelo de Perseo, la sangre que gotea de la cabeza de Medusa hace brotar serpientes de las arenas libias:

Ésta es la causa porque sierpes crían,
si no es que allí desde la envidia estaban,
que su traición y su veneno inmundo
poca menos edad tienen que el mundo. (vv. 349-353)

Lope destaca la envidia como el móvil que incita a Polidetes a enviar a Perseo a matar a Medusa (v. 220, en la estrofa 28⁴⁵⁰) y a las nereidas a vengar en la bella Andrómeda la ofensa cometida por su madre (v. 528, en la estrofa 66; v. 555, en la 70). Y hasta el sol es calificado como envidioso testigo del diálogo entre Perseo y Andrómeda (estrofa 57):

Atento estaba el sol, siempre envidioso,
como si fuera Venus la doncella,
el golfo sosegado proceloso,
que ya la imaginó cefeida estrella⁴⁵¹. (vv. 449-452)

No es esta la única personificación del sol que encontramos en el poema, pues Lope ya nos lo presenta en la estrofa 3 como causante de la curiosidad de Júpiter por Dánae:

Quejose el Sol a Júpiter divino
de que, selvas y valles penetrando,
y del mar en el centro cristalino
las arenas auríferas contando,
de mil auroras que a la torre vino,
ninguna entró, ni pudo, porfiando,
de donde presumió que dentro había
o más ardiente sol o menos día. (vv. 17-24)

También el viento –concretado en Céfiro– aparece personificado en las estrofas siguientes (4 a 8), cuando el intrigado Júpiter le encarga hacer averiguaciones sobre la dama encerrada en la torre. El viento le narra las prendas de la doncella y es así como el enamoradizo dios tonante decide seducirla.⁴⁵² Encontramos aquí el motivo, de raigambre trovadoresca, del *amor de lunh*, o enamoramiento a distancia por los oídos.

Igualmente relacionado con la poética de la *fin'amors* –pero también con la producción ovidiana de carácter amatorio– se encuentra el súbito enamoramiento (*visus*) que Perseo siente al contemplar la belleza de Andrómeda⁴⁵³:

⁴⁵⁰ En realidad, no queda nada claro el desencadenante último de la envidia de Polidetes hacia Perseo, pues las estrofas 28-29 aluden a la apostura y valentía del muchacho, que según el poeta amenazan con «quitar el reino y la mujer» (v. 228) al celoso rey. Por muy degradada que resulte la imagen de Dánae que nos ha presentado Lope, no parece probable que se vaya a sentir atraída por su propio hijo. Como ya se ha comentado a propósito del *Perseo*, la explicación podría encontrarse en un influjo de la traducción de Bustamante.

⁴⁵¹ Nótese la alusión del v. 452 a los futuros catasterismos de Andrómeda y de su padre, Cefeo.

⁴⁵² Además de las personificaciones comentadas, el sol –al igual que en la comedia– es calificado como padre del oro (estrofas 12 y 13), y el viento, como padre de la primavera (estrofa 4). En cambio, no encontramos en nuestro poema ninguna intervención del dios Apolo, identificado con el sol por la tradición mitológica y que sí aparecía en el *Perseo*.

⁴⁵³ Como ya se ha visto, en la comedia se producía el mismo fenómeno, aunque allí Perseo contemplaba a la muchacha a través de un retrato.

Sentóse junto a Andrómeda Perseo,
muerto de amor; que amor tan presto nace,
y es hijo de los ojos el deseo,
que el alma de hermosura satisface. (vv. 425-428)

Ambos tópicos se encuentran estrechamente ligados a las convenciones poéticas relativas a la belleza femenina. En efecto, como en la comedia, Lope se detiene en nuestro poema en *descriptions puellae* propias de la época –blancura de la piel, labios carnosos, larga cabellera dorada, pies incitantes–, referidas tanto a Dánae (estrofas 5 a 7) como a Andrómeda:

Miraba por auríferos cancelos
a Venus en marfil, por más decoro,
asechando jazmines y claveles,
si los miraba él, por hilos de oro;
el mar las crespas ondas, no crueles,
trajo, como al pasar a Europa el toro,
para besar sus plantas sin agravios,
lengua del agua y de coral los labios. (vv. 417-424)⁴⁵⁴

Un aspecto que no deja de llamar la atención es la alusión de Lope a lugares geográficos conocidos por el lector de la época y que por su carácter familiar resultan chocantes en medio del relato mitológico. Ocurre así en las estrofas 45-46, cuajadas de referencias a los países que supuestamente atraviesa Perseo en su viaje alado hasta Etiopía tras la decapitación de Medusa. Asimismo encontramos un curioso símil en el que se alude al río Tajo para ilustrar los movimientos del monstruo marino en pleno combate con Perseo (estrofa 88):

Cual suele el nadador del claro Tajo
escondese en las ondas con destreza,
y cuando ya se acerca a lo más bajo,
sacar por otra parte la cabeza,
con fieras ansias, con mayor trabajo
la foca sepultaba la grandeza
del monstruoso cuerpo entre las olas,
si bien mostraba ya las fuentes solas. (vv. 697-704)⁴⁵⁵

Por lo que se refiere a los posibles influjos de otros autores, resulta notable la coincidencia de la fábula lopesca con algunos aspectos que aparecían en los romances de Timoneda y que, como estos, proceden, con toda probabilidad, de la versión de las *Metamorfosis* ovidianas debida a Bustamante.

⁴⁵⁴ Obsérvese el anacronismo relacionado con el coral (que ya encontrábamos en la comedia); especie que según la propia fábula (estrofa 92, vv. 729-733) nacería al contacto «de un tronco estéril» con la sangre del monstruo cuando Perseo se limpia las manos tras darle muerte. Lope nombra el coral hasta en cuatro ocasiones distintas anteriores a dicho episodio, siempre en comparaciones alusivas a la belleza: el color rojizo de los labios de Perseo (v. 225) y de las mejillas y labios de Andrómeda (respectivamente, v. 392, v. 424) y el ornamento de color verdoso con que se ciñen la frente las nereidas (v. 518).

⁴⁵⁵ Asegura COSSÍO (1998: I, p. 363) que este símil lleva un «inconfundible cuño lopesco». En las *Metamorfosis* (IV, vv. 706-710) aparece una comparación que guarda ciertos puntos de contacto con esta, y que pone en relación los movimientos del monstruo marino con los de un navío impulsado por vigorosos jóvenes.

Es el caso del nombre que se da a la madre de Andrómeda –personaje ausente en la comedia– que también pasa a ser Calíope en lugar de Casiopea (estrofa 78). El dato resulta tanto más sorprendente cuanto que, con anterioridad, el nombre de Calíope se emplea correctamente como el de una de las musas –y precisamente encabezando la lista– cuando se da una enumeración de todas ellas a propósito de la fuente de los poetas (estrofa 43). También coincide Lope con el romancista en que Dánae y el pequeño Perseo arriben a las costas de Acaya en lugar de a las de Sérifos –como también ocurría en el *Perseo*–. Igualmente coinciden Lope y Timoneda en que sea Polidetes, el rey de la isla, quien los recoge, así como en el hecho de que «tome por amiga» a Dánae. En realidad, Lope no emplea tal expresión, pero ya hemos comentado sus alusiones a la supuesta pérdida de la honra por parte de Dánae, que aceptaría sin grandes reparos los requerimientos de Polidetes; sin que se haga mención alguna a un matrimonio entre ambos, como sí que aparecía en la comedia (y, anteriormente, en Alfonso X). Por el contrario, al igual que en el *Perseo* (y en este caso coincidiendo también con el Rey Sabio y con Timoneda), Lope identifica la prisión de Dánae con una torre (estrofa 2) y asimila las gorgonas a las greas (estrofa 32). El episodio de Medusa –obviado por el poeta valenciano– conserva restos de las racionalizaciones historicistas que atribuían a la gorgona grandes riquezas al hacer referencia a «las ricas salas de mayor tesoro/ que vieron Cresos y Midas», vv. 270-271). En cambio, nuestra fábula vuelve a coincidir con los romances de Timoneda en la petición matrimonial de Perseo directamente a Andrómeda, si bien en el poema lopesco esta se convierte, como en los relatos clásicos, en la condición impuesta por el héroe para rescatar a la doncella y va precedida de la jactancia por parte de este de su filiación divina y de las propias hazañas⁴⁵⁶. Por otro lado, pocas octavas después (estrofa 77), Perseo vuelve a pedir la mano de Andrómeda, esta vez a sus padres y también como condición para liberarla del monstruo. Asimismo Lope hace que los dioses den por saldada la deuda de Casiopea-Calíope con el dolor que ha padecido al ver a su hija expuesta a la muerte; en ello encontramos los lejanos ecos de los *Diálogos marinos* de Luciano. Más reciente –Ariosto– es la fuente inspiradora de la desnudez de Andrómeda a la que Perseo se refiere como un agravio sufrido por la joven (estrofas 56 y 64).

Por otro lado, encontramos en el romance de Juan de la Cueva un antecedente de otro de los detalles que aparecen en *La Andrómeda*: se trata del lamento de la doncella por la injusticia del castigo que se le inflige a ella como expiación de las culpas de su madre (estrofas 59-60).

Además de las coincidencias ya señaladas entre la fábula y la comedia, observamos otras como el hecho de que Medusa habite en un castillo («el medusino/ castillo horrible», vv. 246-247) o el colorido de las alas de Pegaso (estrofa 38). En cuanto a las concomitancias entre ambas obras y los sonetos lopescos sobre el mito, las indicamos en el apartado siguiente.

⁴⁵⁶ Esta jactancia de Perseo es común a ambas obras lopescas y tiene su origen en Ovidio.

4. 4. 1. 4. OTROS POEMAS Y ALUSIONES

Además de las dos grandes producciones de Lope sobre el mito de Perseo y Andrómeda, en su obra encontramos dos sonetos que también lo abordan y algunas otras referencias dispersas. Hay que destacar que, en estos textos, nuestro poeta se centra básicamente en la figura de la protagonista femenina de la historia.

El primero de los sonetos se titula, precisamente, «De Andrómeda», y apareció por primera vez en el volumen *La hermosura de Angélica, con otras Diversas Rimas*. Su segunda parte consistía en una colección de doscientos sonetos entre los que figura el que nos ocupa, con el nº 86. Dedicado a don Juan de Arguijo –poeta y músico que mantenía una estrecha amistad con Lope–, el libro fue publicado a fines de 1602. Así pues, nuestro soneto es anterior en casi una década a la composición del *Perseo* y en casi dos a la publicación de esta obra y de *La Andrómeda*, y constituye por tanto el primer texto literario en el que Lope aborda nuestro mito. Dos años más tarde, y «a persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales [=’manejables’]» –según le escribe a Arguijo⁴⁵⁷–, se edita en volumen propio la colección de sonetos. Nuestro poema volverá a aparecer una treintena de años más tarde, hacia el final de la vida del autor, entre las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), en cuyo título se atribuye la autoría de estos poemas a dicho personaje ficticio, que no es sino un heterónimo del propio Lope⁴⁵⁸.

El soneto consiste, básicamente, en una recreación de la escena en la que Andrómeda, atada a una roca, espera el momento de ser devorada por el monstruo marino:

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.
5 Besaba el pie, las peñas ablandaba 5
humilde el mar, como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cenit la contemplaba.
10 Los cabellos al viento bullicioso 10
que la cubra con ellos le rogaban,
ya que testigo fue de iguales dichas;
y celosas de ver su cuerpo hermoso,
las Nereidas su fin solicitaban:
que aun hay quien tenga envidia en las desdichas.

⁴⁵⁷ Cit. por José Manuel Blecua, ed. de VEGA CARPIO (1983: 3-4).

⁴⁵⁸ El soneto aparecería citado por Fray Baltasar de Vitoria en el *Theatro de los dioses de la gentilidad*. En efecto, al referirse a las nereidas (Libro III, «De Neptuno») asegura que «Lo mas notable que hay que contar en esto de las Nereydas, es aquella competencia grande que tuuo la hermosa Casiopea madre [*sic*] de Cefeo Rey de Ethiopia con ellas, en oposicion de su hermosura» (p. 362 de la edición que manejamos). A continuación narra la historia de Andrómeda y su liberación por Perseo y cita el soneto loresco en su totalidad (pp. 363-364) como ejemplificación literaria de «esta prodigiosa aventura» (a pesar de que el poema no llega a nombrar la aparición de Perseo). Recordemos que fue Lope el aprobante de la obra de Vitoria.

Mucho se ha destacado la gran plasticidad de esta composición, que nos acerca a la estampa como si se tratase de la descripción de una imagen pictórica⁴⁵⁹. Para Vicente Cristóbal, la finalidad principal del soneto es la «ponderación de la hermosura de Andrómeda», para lo cual «se detiene, con la misma morosidad de imágenes que ya constaba en *La Andrómeda*, en la instantánea de la princesa desnuda»⁴⁶⁰. En realidad, y como reconoce el propio Cristóbal, tal desnudez no estaría sino implícita, ya que el poema solo nos habla de la envidia de las nereidas, celosas al contemplar el «cuerpo hermoso» de la doncella⁴⁶¹.

Como vemos, dos de los *leitmotive* lopescos más recurrentes –envidia y celos– se hallan presentes en el soneto. De hecho, en opinión de Rosa Romojaro, nuestro texto se presenta como «un ejemplo especialmente claro de esta estructura emblemática en la que la narración del mito constituye la ilustración del epifonema»⁴⁶². Es decir, que «a pesar del despliegue de detalles y dramatismo, no es simplemente la complacencia estética la meta de Lope, ésta está al servicio de una idea –ni siquiera la envidia se aplaca ante la desgracia– que funciona como epifonema, y a la vez mote de un posible emblema».⁴⁶³

Desde el punto de vista compositivo, José Domínguez Caparrós pone de manifiesto la pobreza de la rima empleada por Lope en el poema, pues: «1. utiliza terminaciones muy frecuentes en la lengua (imperfecto en *-aba*, sufijos en *-oso*); 2. rima palabras de la misma familia (simple y compuesto: «dichas» y «desdichas»); 3. una rima consonante de los tercetos (*-aban*) asuena con la rima consonante de los cuartetos».⁴⁶⁴ Por el contrario, los recursos estilísticos presentan una gran riqueza y variedad. Así, en el plano fónico, este mismo estudioso señala dos casos de aliteración (del fonema vocálico /a/ en el v. 1 y del consonántico /k/ en el v. 3, que podríamos extender al 4), los cuales pueden producir efectos diversos⁴⁶⁵. En el nivel morfosintáctico destaca este autor el segundo cuarteto, en el que observa quiasmo en el v. 5 y «bilateralidad» en el siguiente, donde se repite la estructura «adjetivo + sustantivo».⁴⁶⁶ A estos recursos podemos añadir algunos hipérbatos que en general parecen obedecer a cuestiones relacionadas con la rima fácil empleada en el soneto, como el que se da en el v. 4 «en cándidos aljófares trocaba»). Por el contrario, en lo relativo al plano léxico-semántico, las imágenes

⁴⁵⁹ El poema podría haber sufrido el influjo de los famosos cuadros de Tiziano y Tintoretto sobre el rescate de Andrómeda, aunque en el texto no aparece Perseo. Sin embargo, este primer texto de Lope sobre el mito no pudo haber experimentado el influjo de los cuadros sobre el mismo motivo debidos a Rubens y a Lucas Jordán, pues ambos son posteriores al soneto lopesco.

⁴⁶⁰ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 79). Este crítico no tiene en cuenta que el soneto es anterior a *La Andrómeda*, pues solo cita la edición de 1634.

⁴⁶¹ Como veremos, en el poema aparece otro detalle que hace pensar en la desnudez de la muchacha: la súplica de sus cabellos –personificados– para que el viento los agite y así puedan cubrirla. Por otro lado, Rosa Somojaro encuentra un posible influjo, en este aspecto, de los *Diálogos marinos* de Luciano de Samosata (77, 14), donde se describe con gran sensualidad a Andrómeda semidesnuda. La versión latina de los *Diálogos* se publicó por primera vez en 1515 y asegura esta investigadora que Lope hubo de conocerla, como también los cuadros de Tiziano y Tintoretto en los que se mostraba igualmente la desnudez de Andrómeda frente a anteriores representaciones (ROMOJARO: 1991, 199-200).

⁴⁶² ROMOJARO (1991: 198).

⁴⁶³ ROMOJARO (1991: 200).

⁴⁶⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1993b: 266).

⁴⁶⁵ En el primer caso: «¿rotundidad, solemnidad, claridad, equilibrio...? Esto dependerá de la capacidad de traducción de una sensación sonora a un sentimiento, emoción o imagen psíquica» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *ibidem.*). En el segundo: «¿aspereza de lo solidificado y del hecho de solidificarse?» (art. cit., p. 267).

⁴⁶⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1993b: 268-269).

empleadas por Lope –como también observa y analiza Domínguez Caparrós–, resultan convencionales («nácares» y «conchas» por ‘párpados’; «rocío», «cristal frío» y «aljófares» por ‘lágrimas’⁴⁶⁷), y en opinión de este investigador la originalidad del poeta reside más bien en su acumulación. No obstante, no deja de llamarnos la atención la presencia en el texto de una imagen de carácter hiperbólico impregnada de un carácter casi visionario –el empleo de imágenes pseudovisionarias no resulta excepcional en el Barroco español–: se trataría de la relacionada con el sol, que detiene su curso por mejor contemplar la lastimosa escena, con lo que, además, convierte la primavera en estío (vv. 6-7). Se trata de una de las tres personificaciones de elementos de la naturaleza que nos ofrecen las dos estrofas centrales del poema: las otras son la del mar, que besa humildemente los pies de la doncella, y la del viento, estrechamente ligada a la cuarta personificación que encontramos en el soneto: la de los cabellos de Andrómeda, que suplican al viento que los agite para servir de cobertura al cuerpo de la muchacha –de donde se deduce igualmente su desnudez–.

Por lo que se refiere al contenido, i. e., al uso que hace Lope de la materia mitológica en este soneto –que, insistimos, es el primero en el que aborda nuestro mito–, se dan en él diversos aspectos dignos de mención:

- 1) La profusa recreación en el llanto de Andrómeda, que el relato ovidiano presenta escuetamente como uno de los indicios que llevan a Perseo a percatarse de que la bella imagen femenina avistada no es una estatua (*Met.*, IV, v. 673-675).
- 2) En relación con lo anterior, Ovidio mencionaba igualmente la suave brisa («levis aura», v. 673) que agitaba los cabellos de Andrómeda como otro de los signos de animación de la figura divisada por Perseo desde los aires.
- 3) En cambio, la compasión de los elementos de la naturaleza se encuentra ausente en Ovidio. En este sentido, Vicente Cristóbal señala como fuente las *Astronómicas* de Manilio⁴⁶⁸.
- 4) Finalmente, destaca en el poema la referencia a la envidia de las nereidas, que posiblemente debamos asimilar como las deidades ofendidas por la jactancia de Casiopea. Acerca de esta identificación, las fuentes clásicas tampoco son unánimes⁴⁶⁹ –en otros autores se habla de Juno como la diosa

⁴⁶⁷ Domínguez Caparrós señala cómo, en este último caso, la convencionalidad de dicha imagen es tal que incluso llega a mencionarse en la definición de la voz «aljófara» que ofrece el *Diccionario de Autoridades*: «regularmente los Poetas llaman así también a las lágrimas, y a los dientes de las Damas» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: 1993b, 266).

⁴⁶⁸ A este respecto cita Cristóbal (CRISTÓBAL LÓPEZ: 1989, p. 80) los siguientes versos del poema astronómico: «ad tua sustinuit fluctus spectacula pontus/ assuetasque sibi desiit perfundere rupes» (V, 562-563).

⁴⁶⁹ Baltasar de Vitoria –citando al «Conde Natal»– se hace eco de esta versión, explicando cómo las nereidas «procuraron vengar tan grande agrauio» enviando a la bestia marina (VITORIA: 1620, III, 662). Como ya se ha indicado, este mismo autor transcribe poco más adelante (p. 364) el soneto que comentamos: «Esta prodigiosa aventura cifro el famoso Poeta Lope de Vega en este soneto». Por otro lado, ya en los *Diálogos marinos* de Luciano (77, 14) se aseguraba que fueron las nereidas quienes enviaron el monstruo marino contra Andrómeda. En todo caso, otra fuente clásica como el ya citado Manilio (V, 564 y ss) nos muestra una actitud muy diferente de las nereidas al presentarnos a una de ellas asomándose a la superficie para compadecerse de la doncella. Vicente Cristóbal encuentra un eco en Lope de este pasaje de Manilio cuando asegura que «ese sentimiento es el que muestra en la versión dramática

ofendida⁴⁷⁰ – y, en el caso de Ovidio, su relato no puede ser menos explícito (se reduce al ambiguo v. 687: «quantaque maternae fuerit fiducia formae»).

Asimismo cabe destacar el estatismo que impregna nuestro poema, centrado en la imagen de la bella princesa atada a la roca y en la reacción que provoca su triste situación en ella misma y en los seres que contemplan la escena: desde el llanto de la propia protagonista hasta la envidia de las nereidas, pasando por la compasión de los elementos de la naturaleza.

Pocos años después de la última edición de este soneto en vida de Lope, el autor publica la comedia *Los palacios de Galiana* (1638)⁴⁷¹. En ella se inserta el segundo de sus sonetos sobre el mito, puesto en boca de la joven Armelina. Esta, que ha sido raptada y sometida a ataduras, compara su suerte con la de la mítica Andrómeda:

	Atada a un risco Andromeda lloraba, de las ajenas culpas inocente, y el mar con blanca espuma diligente, quebrándose en las peñas le ayudaba.	
5	Entre sus hondas cuevas voz formaba, con que los dos al cielo tristemente favor pedían, cuyo mal presente, por los ojos el Sol mirando estaba.	5
10	Bajó Perseo con igual deseo, batiendole las alas a Pegaso, y diola libertad con presto vuelo. Mas yo cuitada no hallaré a Perseo, que me pueda sacar del mal que paso, porque enojado amor, y airado el cielo.	10

Como podemos observar, este segundo soneto presenta notables similitudes con el anterior: en efecto, no sólo el verso inicial es prácticamente idéntico,⁴⁷² sino que también aquí encontramos la personificación de los elementos de la naturaleza que sirven de marco a la escena del suplicio de Andrómeda. No obstante, ambos textos presentan igualmente diferencias destacables.

En primer lugar, y frente a la profusión de imágenes sobre el llanto de la doncella que encontrábamos en el Soneto 86, en este apenas se da una escueta constatación del mismo en el verso inicial. El poema insiste más bien en la proclamación por parte de la

del mismo Lope el coro de Nereidas que acudía a consolarla» (CRISTÓBAL LÓPEZ: 1989, 80). No obstante, en la comedia lopesca no se encuentra tal coro de nereidas, y sí en la de Calderón, aunque en ella las nereidas no aparecen precisamente para apiadarse de Andrómeda sino para ensañarse con ella en su tormento. Por el contrario, en el *Perseo* de Lope se da una referencia a las «ninfas del mar» más compasiva hacia Andrómeda que en el presente soneto, cuando el personaje de Fineo se dirige a ellas en un sentido apóstrofe (vv. 2565-2582) para pedirles que tejan un tapiz alusivo a la desdichada historia de sus fallidos amores con Andrómeda.

⁴⁷⁰ Como ya vimos, Juan de la Cueva optaba por considerar que las agraviadas fueron tanto Juno como las nereidas. En cuanto a Lope, ya hemos visto cómo en el *Perseo* presentaría a Latona como la diosa agraviada.

⁴⁷¹ La obra se incluye en la *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, 1638.

⁴⁷² Domínguez Caparrós ha estudiado el paralelismo que estos dos versos de Lope presentan entre sí y con el v. 386 de *La Andrómeda* («Ligada al mar, Andrómeda lloraba») y los distintos matices que presentan (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: 1990a, 91-104).

muchacha de su propia inocencia y de la injusticia de su sacrificio, aunque nada se dice acerca de la venganza de las nereidas. Además, si bien el mar ya presentaba en el primer soneto una actitud compasiva, en nuestro texto tal compasión se agudiza de manera considerable, pues el mar ayuda a la doncella uniendo a sus lamentos el estrépito de las olas rompiendo sobre la roca, a fin de que sus súplicas lleguen más fácilmente al cielo. Por el contrario, el sol limita su función al papel de testigo «ocular», mientras que el viento desaparece por completo –salvo que pretendamos encontrarlo implícitamente como agente de las olas marinas–.

Aún más novedosa resulta la aparición de Perseo –a lomos de Pegaso, como en la comedia– y el relato de su heroica acción. No obstante, un detalle no menor es el hecho de que Lope no se refiera a monstruo alguno, sino que limite la hazaña del héroe a la liberación de Andrómeda. La importante omisión se explica, claro es, por el contexto literario en el que se inserta el texto, pues en este caso el poeta se sirve de nuestro mito como apoyo erudito para resaltar los deseos de ser rescatada que manifiesta Armelina. En el terceto final, este personaje muestra su desesperanza ante la posibilidad de que los cielos se apiaden y le envíen un Perseo enamorado que la libere.

En su acercamiento al mito, Lope nos ofrece en estos versos un notable cambio de perspectiva frente al estatismo del Soneto 86. En efecto, en la descripción que nuestro texto ofrece de la situación de Andrómeda, la actitud suplicante de la muchacha resulta más activa que el llanto al que se limitaba en el primer soneto, y sus ruegos quedan intensificados por el estruendoso bramido de las olas, con que el mar colabora en esta súplica –lo que contrasta con la humilde actitud que este elemento mostraba en el Soneto 86–. La súbita aparición del héroe no hace sino incrementar con gran fuerza el dinamismo del texto, rasgo que el autor agudiza con la mención al batir de las alas de Pegaso, azuzado por Perseo.

En el aspecto estilístico, desde el punto de vista fónico encontramos de nuevo algún caso de aliteración como la reiteración de los sonidos oclusivos /p/, /t/ y /k/ entre los vv. 3 y 4, que se emplea para subrayar el estrépito del oleaje rompiendo sobre las rocas. Menos afortunada, a nuestro juicio, resulta la rima interna que se observa en el v. 9 («Perseo», «deseo»). De hecho, en cuanto a la rima también aquí encontramos algunos de los fallos que Domínguez Caparrós señalaba para el Soneto 86, pues de nuevo abusa Lope del morfema verbal *-aba* y se dan asonancias entre versos que no tendrían que rimar (así, los vv. 9 y 12: «deseo», «Perseo») asuenan con los vv. 11 y 14: «vuelo», «cielo»).

En el plano morfosintáctico, junto al laísmo del v. 11 –fenómeno frecuente en Lope– y otros descuidos como la acumulación de relativos en los vv. 6-7, encontramos como rasgo estético el empleo frecuente del hipérbaton, que ofrece numerosos ejemplos como los de los vv. 2, 3, 4 y 5. Más sorprendente resulta la sintaxis del último verso, que produce la impresión de que el lamento de Armelina se encuentra incacabado cuando llega el final del soneto. Pensamos que la interpretación menos traumática de este cierre textual sería, quizá, la de considerarla como una violenta elipsis del verbo: «porque [está] enojado amor y airado el cielo». Todavía dentro del nivel morfosintáctico hay que destacar la presencia del pronombre sujeto de primera persona en el v. 12, que marca la presencia en el texto del yo lírico del personaje femenino que en la obra se duele de su desdicha a través del soneto.

Pero, sin duda, los hallazgos artísticos más logrados del texto deben buscarse, de nuevo, en el plano léxico-semántico. En este sentido, y frente al predominio de la imagen en el Soneto 86, el rasgo más destacable en nuestro poema se encuentra en la personificación del mar y del sol, que, si ya aparecían en el primer soneto, se agudizan aquí de forma notable. En efecto, el texto alude explícitamente a la «voz» del mar que se une como en un coro suplicante a la de Andrómeda, y a los «ojos» del sol, que contempla la escena. De este modo, ambos elementos naturales quedan, más que animados, casi humanizados.

Por lo que se refiere al tratamiento de la materia mitológica, lo más destacable es el vuelo de Perseo a lomos de Pegaso, que ya aparecía en la comedia lopesca sobre el mito.

El resto de referencias al mito de Perseo en la obra de Lope queda reducido a unos pocos versos de *La Circe* y a una fugaz alusión a Andrómeda en el Soneto 106 de las *Rimas*.

La Circe (1624) es una extensa fábula mitológica que desarrolla el episodio de *La Odisea* protagonizado por Ulises y la mítica hechicera⁴⁷³. Dividida en tres Cantos, en el primero de ellos encontramos un pasaje en el que Lope se detiene a describir los cuadros, basados en diversas historias mitológicas, que adornan las paredes del palacio de Circe. En uno de ellos se alude a «la lluvia de oro», en clara referencia al episodio de Dánae:

Valiente cuadro, abriéndose los cielos
la lluvia de oro espléndida enseñaba,
que a pesar de cuidados y desvelos
entró donde jamás de amor la aljaba.⁴⁷⁴

Más adelante, entre los vv. 769 y 772 del Canto III, encontramos el pasaje en el que se muestra la despedida entre los griegos y las ninfas que Circe les había proporcionado. El poeta se recrea en la descripción de la escena, deteniéndose en dar los nombres de buena parte de estas criaturas femeninas, que lloran la partida de sus respectivos enamorados. Una de ellas se llama Andrómeda:

Andrómada, que ya parece tanto
a la que atada al mar en la alta roca
dio principio a sus perlas con su llanto,
las de la playa a lágrimas provoca.

Como vemos, el nombre de Andrómeda se utiliza en estos versos para un personaje femenino diferente al de mito de Perseo pero con el que Lope establece semejanzas: básicamente, el motivo de su llanto, asimilado a la imagen de las perlas, que según el poeta habrían surgido de las lágrimas de la princesa. Las semejanzas entre este pasaje y los dos sonetos comentados se observan, asimismo, en la personificación de elementos de la naturaleza: en este caso es la playa la que también rompe a llorar, conmovida por

⁴⁷³ *La Circe con otras Rimas y prosas*. En casa de la viuda de Alonso Martín a costa de Antonio Pérez. Madrid, 1624. Manejamos el texto incluido en la ed. de José Manuel Blecua (DE VEGA CARPIO: 1983).

⁴⁷⁴ Cossío opina que «en estos versos parece que el poeta tenía en la memoria el cuadro de la Dánae, del Ticiano, con su cálida tonalidad dorada y luminosa» (COSSÍO: 1998, I, 372).

la aflicción del personaje. No deja de resultar curioso, por otro lado, el hecho de que el nombre de Andrómeda designe en este caso precisamente a una ninfa, teniendo en cuenta el papel –hostil a la princesa de nuestro mito– que estos seres (o, más concretamente, las nereidas o ninfas marinas) desempeñaban en el Soneto 86.

Una última referencia al mito que nos ocupa –si bien muy tangencial– la encontramos en otro de los sonetos de las *Rimas*: en este caso, el 106, donde se alude, entre otras, a las constelaciones de Andrómeda y de Perseo (cuarteto segundo):

Vense la hermosa Andrómeda y el vuelo
del alado Pegaso, y la inhumana
espada de Orión, y con su hermana
Hélice clara, tan notoria al suelo.

Como observa Rosa Romojaro, en este poema las constelaciones «aparecen unidas a otras tantas referencias mitológicas en el tratamiento poético del soneto»⁴⁷⁵. En caso de nuestro mito, Lope alude a la belleza de Andrómeda y al carácter alado del caballo Pegaso.

⁴⁷⁵ ROMOJARO (1991: 53).

4. 4. 2. FÁBULAS MITOLÓGICAS

4. 4. 2. 1. ESPÍNOLA Y TORRES

En 1619 se edita en Lisboa el volumen titulado *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, obra de un autor llamado Juan Spínola y Torres. Nacido en Jerez de la Frontera a finales de junio de 1596, este poeta era sobrino del «Padre Maestro Fray Agustín de Espínola», prior «del Convento de Santo Domingo de Guzmán el Real de Xerés de la Frontera», a quien está dedicado el libro. Parece ser que la obra fue compuesta unos cuantos años antes, cuando el autor apenas contaba con los quince de edad, aunque no se dio a la imprenta hasta la fecha indicada.

José M^a de Cossío da noticia de este poeta⁴⁷⁶, de quien señala que «merece consideración atenta que no se le ha prestado en nuestras historias literarias»; y añade el insigne investigador que su intención al referirse al jerezano no es sino «divulgarle» y «fijar en él la atención»⁴⁷⁷. Por su parte, José Cebrián es el responsable de la edición moderna de esta obra, tan desconocida en nuestros días⁴⁷⁸; y parece ser que no solo en nuestros días, pues, de acuerdo con las investigaciones de este estudioso, el escaso número de ejemplares de la época que se nos han conservado parece indicar que también en su tiempo se trató de un libro «raro»⁴⁷⁹.

El poema se compone de seis cantos de desigual extensión (entre cuarenta y nueve y setenta octavas reales). Cada uno de ellos narra una fábula mitológica relacionada, como indica el título del libro, con alguno de los clásicos *furta Iovis*; respectivamente: la «de Dánae y Perseo», la de «Europa y Minos»; la «de Yó y Argos pastor»; la «de Calisto y Arcas»; la «de Egina y Éaco»; y, por último, la «de Alcumena y Hércules». Al principio de cada canto figura un soneto en el que se relaciona sumariamente el contenido de la fábula correspondiente. Además, el volumen se cierra con una «tabla de los nombres poéticos deste libro», obra del propio autor. Está ordenada alfabéticamente y recoge hasta doscientas setenta y cinco entradas, lo que puede darnos una idea de la erudición del jovencísimo autor, que logra dotar a su poema de un recargado «ambiente mítico».

El volumen se encuentra cuajado de erratas de todo tipo, como muy bien detalla Cebrián. Entre ellas, además de los abundantes errores tipográficos (que parecen indicar que el poeta se despreocupó absolutamente de cualquier supervisión de las pruebas de imprenta) destacamos las también muy numerosas faltas ortográficas relacionadas con los fenómenos típicamente andaluces del seseo y el ceceo. En efecto, Spínola (o Espínola) confunde de manera habitual las grafías correspondientes, y así escribe, por ejemplo, «Perceo» y «Sefeo», entre muchos otros ejemplos.

476 También lo mencionaron tanto B. J. Gallardo en su *Ensayo* (II, 2130) como Menéndez y Pelayo en su *Biblioteca*; así como A. Rodríguez-Moñino (*La imprenta en Jerez de la Frontera durante los siglos XVI y XVII [1562-1699]*). Cf. José Cebrián, *loc cit* en nuestra n. 478).

477 COSSÍO: 1998, II, 12.

478 ESPÍNOLA Y TORRES, Juan (1991), *Transformaciones y robos de Júpiter*. Edición crítica de José Cebrián. Madrid: Miraguano Ediciones, Col. «Libros de los Malos Tiempos». La obra está editada en el volumen principal y se acompaña de una separata que recoge la Introducción.

479 En efecto, son tres los ejemplares conservados de los que Cebrián tiene noticia (*loc. cit.*, p. XII): uno en la Biblioteca Nacional, otro en la Biblioteca Capitular y Colombina y un tercero en la Biblioteca Universitaria de Oviedo.

Como ya se ha indicado, la fábula de Dánae y Perseo corresponde al primer canto. Este está compuesto por setenta octavas y, por tanto, es el más extenso de todos. No obstante, hay que matizar que la acción no comienza propiamente hasta la duodécima estrofa, puesto que las once primeras constituyen una introducción general a la obra. En ella, el autor toma la palabra para anunciar, empleando la primera persona del singular, el propósito de su obra.

Así, en primer lugar se indica lo que *no* pretende ser el poema: en efecto, en las cuatro octavas iniciales se indica que el asunto que se va a tratar no es tan amplio como para desarrollar la cosmogonía mitológica desde sus inicios. El poeta va desmenuzando las diversas historias míticas que quedan fuera del ámbito de la obra: las luchas de los gigantes, de los titanes, el Demogorgon, o casos más particulares como los concernientes a Itíome y Amaltea, Atalanta o Endimión, entre otros diversos personajes.

A partir de la estrofa quinta se desarrolla el anuncio de lo que *sí* pretende ser la obra. Para ello, el autor invoca a Apolo y a la musa Euterpe y señala cuál va a ser el denominador común de las fábulas que constituyen el objeto del poema:

pienso cantar, hermosa Euterpe mía,
robos y amores del celeste amante
de Juno hermosa, Júpiter Tonante.

A continuación, Espínola va ennumerando las diversas fábulas mitológicas que se propone narrar; aunque cierto es que lo hace en un orden diferente del que luego aparece en la disposición de los cantos que componen su poema.

La narración de la fábula «de Dánae y Perseo su hijo» se inicia, pues, en la estrofa duodécima y se extiende, por tanto, a lo largo de cincuenta y nueve octavas; lo que, contra lo que pudiera parecer, la sitúa aproximadamente en la extensión media de las fábulas que componen la obra (con la excepción de la de Egina y Éaco, con solo cuarenta y nueve estrofas).

Como ya se ha indicado, al inicio de cada uno de los cantos que integran el poema encontramos un soneto introductorio que da cuenta del contenido de la fábula que se va a narrar. En este caso, se trata del «Argumento del Primer Canto de los robos y transformaciones de Júpiter Olímpico», que no podemos dejar de transcribir⁴⁸⁰:

En lluvia de oro, por el aire vago,
por Dánae troca Jove el cuerpo hermoso,
y en triste caja el padre riguroso
la arroja al mar por su anunciado estrago.
Nace Perceo entre el cerúleo lago,
arrójale Piluno temeroso;
corta a Meduza el cuello monstruoso
y muda en peña al fuerte Atlante mago.
Roba su fruta a la encantada güerta,
passa bolando las etéreas salas,
quita su esposa de la peña incierta.
Buelve a Mercurio el caduceo y alas,
dexa del Sol la trasparente puerta
dando su escudo a la guerrera Palas.

480 Citamos por la edición moderna de José Cebrián (*Vid.* nuestra n. 478).

Como podemos observar, el poema refiere sumariamente casi todos los episodios del mito (faltan, por ejemplo, el de Pegaso, el de las serpientes de Libia o el de la batalla con Fineo). Sin embargo, podemos pensar que el texto está dirigido a un público cultivado, que ya conoce los pormenores de la historia que aquí apenas aparecen esbozados; pues, de otra manera, no parece que con las breves pinceladas que ofrece el soneto se pudiera comprender la historia con facilidad (así, por ejemplo, con la escena de la lluvia de oro). Por otro lado, el poema podría servir también para despertar la curiosidad del lector que no conociera la historia.

Para Cossío, «nada nuevo aporta [el libro de Espínola] a las maneras con que en sus días eran tratados estos temas, y es prolijo y lánguido muchas veces con demasía»⁴⁸¹. De ahí que el maestro vallisoletano no juzgue apropiado un análisis pormenorizado de las fábulas recogidas en este volumen (entre otras cosas, dice Cossío, porque excede los propósitos de su estudio). Por nuestra parte, no coincidimos con este juicio: al contrario, pensamos que el joven poeta jerezano no carece de originalidad. En efecto, al menos en lo que se refiere a la fábula de Perseo, encontramos aquí y allá el sello personal del autor, quien modifica a su gusto la materia original en diversos aspectos; algunos de ellos aparecen anunciados, precisamente, en el soneto que abre el Primer Canto.

Así, tras la recargada introducción al relato propiamente dicho de la historia (en la que el poeta indica de nuevo algunos de los acontecimientos que se propone narrar), un primer aspecto interesante es la descripción de la consulta al oráculo de Delfos por parte de Acrisio. La escena se narra mediante enrevesados circunloquios, de manera que no aparece el nombre del rey de Argos. Pero lo realmente llamativo es la reacción de este ante la noticia (que no se nos ha narrado con suficiente claridad) de que un hijo de Dánae habrá de darle muerte (estrofa 14):

La blanca plata o abrasado yelo
entre cólera y llanto parecía
Etna ferós o ardiente Mongibelo
que sus tesoros bellos derretía;
las arrancadas canas por el suelo
formavan ondas en corriente fría,
y en lazos de Medusa transformados
bordan de sierpes los alegres prados.

La sorprendente imagen final anticipa los sucesos relacionados con la gorgona y, además de desempeñar una función hiperbólica, contribuyen al ambiente mítico general del poema. Otro tanto sucede en la estrofa siguiente, cuando el poeta alude anticipadamente a las manzanas doradas del jardín de las Hespérides:

En cárcel de alabastro, en muros de oro,
el temeroso Acrisio vigilante,
de Dánae bella el inmortal tesoro
guarda qual las mansanas de Atalante.

En la misma línea de creación de atmósfera mítica se situaría la escena en la que aparecen unas ninfas que se regocijan ante el inesperado espectáculo de la lluvia de oro (estrofa 20). La narración de este momento queda interrumpida en la octava siguiente por una recargada *descriptio pueri* en la que se refiere la majestuosa beldad del Dios

481 COSSÍO (1998: 11).

Tonante. La descripción está basada en tópicos imágenes tomadas de piedras y metales preciosos:

Oro la barba, plata el rostro bello,
pechos diamantes, perlas blancos dientes,
labios rubíes, alabastro el cuello,
los ojos de carbunclos refulgentes;
esmeraldas sus niñas, y el cabello
hebras febeas, rayos trasparentes,
nácar el cuerpo, cielos los vestidos,
alma el amor y llamas los sentidos.

Tras el episodio de la lluvia de oro, Acrisio, de visita en la torre, aprecia el embarazo de su hija. Encolerizado, saca su espada con intención de darle muerte. Ella no ofrece resistencia, pero Acrisio le perdona la vida, movido por la belleza de la muchacha. Sin embargo, se recrea horrorizado en imágenes mentales en las que se ve a sí mismo despedazado por su propio nieto, por lo que decide finalmente abandonar a Dánae a la deriva «en caja de madera». En la estrofa 26 asistimos, por un lado, a la plegaria de la princesa (quien se aclama a diversas divinidades) y, por otro, al nacimiento de Perseo:

Ayuda pide al húmedo Nereo
la bella Ninfa, y con amargo llanto
de la diosa Anfitrite y de Proteo
invoca a voces el auxilio santo,
al tiempo quando el celestial Perceo
del calustro maternal el negro manto
rompe, naciendo entre la mar ondosa
que dio principio a la Acidalia diosa.

La mención final de la «Acidalia diosa» no se refiere sino a Venus, si hemos de creer lo que el propio autor asegura en la entrada correspondiente de la «tabla» final. Según dicha nota, «Acidalia llaman a Venus de una fuente que le consagraron en la Beocia. Nació Venus en la mar». Y añade: «*Virgilio*», haciendo referencia a la autoridad que le ha servido de fuente. El caso es que se trata de un ejemplo más de perífrasis alusiva a un personaje mitológico, figura especialmente frecuente en el poema.

Las siguientes estrofas nos sitúan en el reino de Neptuno, donde se menciona a diversas deidades marinas como las nereidas, los glaucos, los tritones o las dríades. Por orden del dios, estas criaturas acaban depositando el arca en un lugar seguro, en las riberas de Italia (lo que debe interpretarse como la respuesta a las plegarias de Dánae). Más concretamente, «pássanla a Pulia⁴⁸², reyno de Piluno». En esta escena marítima nos llama la atención un par de pequeños detalles: en primer lugar la poética alusión al coral (27, 2) en un momento en el que todavía no ha tenido lugar la transformación de esta especie acuática al contacto con la cabeza de Medusa (algo que ya observábamos en nuestro estudio de la *Andrómeda* de Lope⁴⁸³). Ciertamente es que la escena se desarrolla en el fondo del mar, por lo que el coral se comporta de la manera normal en el líquido elemento; pero, como veremos, lo que se cuenta más adelante no es la metamorfosis

482 Parece tratarse de uno de los errores (por Apulia)debidos a la ignorancia de la mitología por parte del impresor a los que se refiere Cebrián (*loc. cit.*, p.xiv). Por otro lado, en este caso el crítico ha pasado por alto la corrección del error. Por su parte, Espínola señala en la «tabla», s. v. *Dauno*, que este fue «rey de Apulia, que agora es la Pulla».

483 Sin embargo, hay que recordar que el poema de Espínola es anterior al del Fénix.

del coral, sino su nacimiento. Por otro, y de manera similar, observamos aquí una referencia al «Delfín» (29, 6); alusión que no deja de resultar curiosa teniendo en cuenta que esta es la especie animal con la que más tarde se identificará a la bestia marina enviada para devorar a Andrómeda.

Asistimos a continuación (octavas 31-33) a una delicada escena en la que se describe (mediante tópicos poéticos y haciendo uso del paralelismo y la anáfora con «quando») el amanecer y el hallazgo del arca por los pescadores. A su vez, la estrofa siguiente nos da cuenta del enamoramiento entre Dánae y el rey (también aquí llamado Piluno), a cuya presencia han sido llevados la joven y su bebé recién nacido. El monarca desposa a la muchacha, nupcias a las que asisten Himeneo y «Lusina», quien prepara el vientre de Dánae para la concepción de su segundo hijo; el cual no será otro que Dauno, el heredero del trono de Apulia. Observamos, pues, en estos elementos onomásticos, las concomitancias entre esta fábula mitológica y la *General Estoria* alfonsí.

Unos años después, Piluno se ve invadido por el temor ante la gallardía del joven Perseo. Pensando que este podría destronarlo, lo envía a combatir a Medusa⁴⁸⁴. El muchacho parte hacia la morada de las gorgonas, no sin recibir los dones de Mercurio y Palas (estrofa 39). Estos son respectivamente, según se indica, las sandalias aladas y el escudo; sin embargo, en la octava siguiente resultará que Mercurio le ha proporcionado también «el caduseo». Cabe hacer notar que el poeta alterna los nombres de Palas y Minerva (aunque solo en un caso).

Como ya hemos visto en tantas ocasiones, el poeta confunde a las gorgonas con las grayas. El matiz, en este caso, se halla en el hecho de que se nos presenta a Euríale y Esteno guardando el lecho de Medusa «con un ojo diligente», que es el que Perseo les acaba robando⁴⁸⁵. Por lo demás, la escena de la muerte de Medusa es una de las más innovadoras dentro de nuestra fábula, ya que nos narra cómo, tras la decapitación, todas las víctimas del monstruo recobran su forma anterior y vuelven a la vida (la cosa no parece tener mucho sentido, habida cuenta de que la cabeza de Medusa conservará aun después de muerta su letal poder). Lo más llamativo es el hecho de que, con ello, se desmorona todo el habitáculo, pues este estaba construido, preciamente, con las piedras en que se habían convertido los ahora rescatados. Estos prodigan al héroe grandes muestras de agradecimiento. Tras estos hechos, la estrofa 45 contiene uno de los pasajes más oscuros de nuestra fábula (que señalamos en cursiva):

Sobre las leves plumas de los vientos
pone la hermosa planta el joven fuerte,
*quando en potros ligeros y contentos
festejan con correr su dulce suerte;*
el aura alegre en líquidos assientos,
dulces aromas por los aires vierte,
y Flora con la copia de Amaltea
saca en fiesta tan rica su librea.

484 En este caso estaría ausente la relación entre este temor de Piluno y el conocimiento por Perseo de su propia filiación divina.

485 Según indica el autor en la «tabla», s. v. *Górgonas*, así «llamavan a Medusa, a Euriale y a Estenio, hijas de Forco y de una bestia marina. También les llamavan Dorcas». Esta última denominación no aparece registrada en ninguno de los diccionarios consultados.

El pasaje resulta ambiguo, pues no queda claro si se refiere a los vientos o a las personas que acaban de volver a la vida (aunque esto último no casa bien con la sintaxis en relación con la octava anterior). Por otro lado, tampoco es fácil de interpretar la alusión a los «potros ligeros y contentos».

Por lo demás, el nacimiento de Pegaso tiene lugar después del surgimiento de las serpientes de Libia y de un modo similar, lo que constituye una aportación más de nuestro autor (estrofa 46)⁴⁸⁶:

Quando en arenas de la Libia ardientes
de la sangre que cae del monstruo fiero,
áspides, basiliscos y serpientes
nacen más brabos que el feroz Cervero,
ya aquel cavallo, que las dulces fuentes
en el Parnaso con bolar ligero
fabricó para gloria de las Musas,
nace de sangres por el aire efusas.

En realidad, no se nombra directamente a Pegaso, aunque este nombre sí había aparecido en la introducción general al poema con el que se abre el Canto Primero (estrofa 7). En aquel caso, la función de esta referencia era la de anticipar diversos elementos de la fábula que se va a iniciar y crear ambiente místico, como ya señalábamos a propósito de las alusiones a Medusa y a las manzanas de oro.

Precisamente, a propósito de esos frutos dorados (episodio que se narra a continuación) observamos que en nuestra fábula es Perseo el que, efectivamente (tal y como se temía Atlante), hurta el ramo de oro, como veíamos que también ocurría en la comedia lopesca. En el caso de Espínola, los temores del gigante no se deben a una profecía de Temis, sino a la predicción que él mismo ha elaborado gracias a sus artes astrológicas. Por lo demás, y aunque tampoco este punto queda del todo claro, parece ser que la cabeza de Medusa se ha incorporado al escudo incluso antes de que el héroe se lo devuelva a Palas; al menos, eso es lo que podemos deducir de la narración del momento de la petrificación de Atlante:

Saca su escudo, y el gigante altivo,
viendo de Forco la encantada hija,
el arma bronca passa al reyno esquivo
y el cuerpo se convierte en dura aguija;
haze el Olimpo su cabeza estrivo
y él, qual coluna inmóvil tiene fija
de los orbes la móbil armonía
sustentando su hermosa argentería⁴⁸⁷.

Tras esto, Perseo, ni corto ni perezoso, se dirige «a la encantada güerta» para robar el ramo de oro. Para ello no duda en petrificar a los guardianes, pues eso es también lo que parece deducirse del pasaje, por más que anteriormente (47, 1) se aludía al «dragón» (en singular) que guardaba el jardín. En efecto, ahora (estrofa 51) Perseo

486 Sin embargo, en el *Perseo* de Lope asistimos a una escena similar.

487 La otra explicación sería, simplemente, que el escudo asumiera por sí solo los poderes de la mortífera cabeza, como también ocurría en el *Perseo*.

Roba la fruta a la encantada güerta,
dexa sus guardas vígiles dormidas
en los lumbrales de la altiva puerta
en columnas marmóreas convertidas;
coge el alegre ramo, que dispierta
más que desseos de avarientos Midas,
y con la verga en las valientes manos,
bolando sube por los aires vanos.

Vemos, pues, que si Espínola atribuye a Perseo una hazaña apócrifa, cual es la liberación de las víctimas de Medusa; por otro lado le adjudica también este episodio que no lo deja en muy buen lugar, por más que el tratamiento del asunto sea aprobatorio por parte del narrador. En cuanto a la alusión a «la verga», el texto no deja muy claro si se refiere al caduceo⁴⁸⁸ o al propio ramo de oro que Perseo acaba de robar; pues al parecer, ambos objetos se encontrarían en las «valientes manos» del joven.

A continuación, el héroe sobrevuela el peñasco en el que está atada «la desdichada hija de Sefeo» y de inmediato siente «el rayo ardiente» del amor. Las estrofas siguientes se encuentran desordenadas, lo que nos muestra uno de los tantos errores debidos a las deficiencias del proceso de impresión del volumen. El orden lógico de las octavas sería: 53-57-58-59-54-55-56-60. Dado que no nos ha sido posible disponer de ninguno de los ejemplares originales del libro, tan solo podemos conjeturar que, probablemente, el error se deba al hecho de que se haya encuadernado la hoja al revés: es decir, que en anverso y el reverso se encuentren intercambiados.

Perseo inquiere a Andrómeda acerca de los motivos de su tormento. La respuesta de la doncella consiste en el relato de unos hechos que de nuevo, se deben a una peculiar intervención del poeta sobre la materia mítica. Pues, en efecto, Casiopea no solo se ha jactado vanidosamente de que su belleza es superior a la de las nereidas o a la de alguna diosa: en este caso, la madre de Andrómeda se vanagloria de ser ella misma superior a los dioses, y más digna que ellos de que sus súbditos le ofrezcan sacrificios. Por lo demás, observamos un nuevo descuido cuando se indica que, entre las divinidades honradas con el sacrificio, se hallaban ciertas «deesas» que «adoran de Pegaso el buelo» (estrofa 59 en la numeración que ofrece el volumen manejado). Tal afirmación no parece tener mucho sentido, puesto que el nacimiento del caballo alado se ha producido momentos antes, mientras Perseo surcaba los aires acercándose a la roca en que se encuentra atada Andrómeda.

En este caso, Júpiter ha condenado a la princesa a morir devorada por el «delfín». Pero Perseo da muerte al «pece» combinando las armas de que dispone. En este sentido, la referencia del poeta a «la verga» esgrimida por el joven resulta tan ambigua como en el pasaje citado anteriormente. En todo caso, tanto si se refiere al caduceo como al ramo de oro, el héroe se sirve de ello como objeto contundente para golpear al monstruo, al que después petrifica mostrando el escudo (62, 7-8):

hiriendo con la verga el vil pellejo
lo buelve en peña el cristalino espejo.

488 En efecto, la traducción de las *Metamorfosis* debida a Bustamante empleaba dicha voz para referirse al arma proporcionada por Mercurio: «mas primero [Perseo] de su hermano el dios mercurio tomo prestadas las alas y verga con que hizo dormir a Argos guardador de la vaca de Juno» (folio Lxv).

Y es entonces (estrofa 63) cuando se produce el prodigio de los juncos transformados en coral. Esto confirma la incoherencia que sospechábamos a propósito de la escena en la que las criaturas marinas elevaban a Neptuno las plegarias de Dánae durante su travesía en el arca a la deriva; escena en la que ya se hacía referencia al coral.

Cefeo y Casiopea conceden al héroe la mano de su hija y se produce el feliz enlace, al que de nuevo asisten «Lusina bella y Himeneo santo» (64, 5). Pero es entonces cuando aparece Fineo, que en este caso (y es otra innovación de Espínola) no es hermano de Cefeo, sino de Casiopea. Por otro lado, apenas se nombra de pasada que el tío de Andrómeda actúa por «zelo», pero nada se dice explícitamente de que estuviese prometido a su sobrina.

Más que de una batalla parece tratarse de un ataque de furia de Fineo contra todos los invitados, «porque esgrimiendo una ferrada maça/ tálamos rompe y cuerpos despedaçá» (66, 7-8). Aunque sí es cierto que Perseo acaba mostrando el escudo con la cabeza de Medusa a «la dañada gente» (68, 2), dejando así caer que Fineo tiene también partidarios que le han secundado en su lucha. Sin embargo, de nuevo se menciona cómo el héroe se prepara para responder al ataque de Fineo tomando «la verga», además del escudo; sin que de nuevo nos resulte posible dilucidar a qué objeto se refiere.

Por fin, Perseo muestra el escudo a su rival, y es entonces cuando asistimos a una nueva aportación de nuestro poeta; pues en este caso se describe no solo la petrificación de Fineo (cuyo cuerpo «quedó en éxtasis ante el dios Perseo» [68, 8]), sino que, además, se nos narra cómo «el alma passa a la tartaria puerta/ embuelta en humo del Erebo ardiente» (68, 5-6). Esta referencia a Perseo como «dios» no es un caso aislado en nuestra fábula, sino que aparece con cierta frecuencia (por ejemplo: en 44, 8). También se alude a Dánae como «diosa» en una ocasión (35, 7), pero en ese caso se trata de un uso metafórico.

Tras una nueva referencia, al parecer, a la petrificación de los partidarios de Fineo (o tal vez a la de Fineo mismo, pues, de nuevo, el relato no resulta muy claro), los novios vuelven a la celebración como si nada hubiera sucedido. Tan solo Casiopea llora el desdichado fin de su hermano (estrofa 69):

los temerarios pechos atrevidos,
que jámas [*sic*] a amistad se redujeron,
quedaron en colunas convertidos
al mismo punto que a Medusa vieron.
Los bellos novios, del amor heridos,
al dulce asiento alegres se bolvieron,
donde la hermosa suegra Casiopea
llorava el fin de tan atrós pelea.

Y es así como Espínola termina su narración, contando cómo Perseo restituye a Mercurio y Palas los objetos que le habían prestado y sacrifica un toro a Júpiter. Nada se cuenta, pues, de los sucesos posteriores relativos al regreso de Perseo a Apulia (o Sérifos) y a Argos, ni por tanto de las muertes de Piluno (o Polidetes) y Acrisio.

Como cierre del Canto Primero, el poeta vuelve a introducirse en la obra para invocar de nuevo a Euterpe, «a quien adoro», y para pedir «el dulce auxilio santo/ de tu Aganipe para el otro canto». Se trata, pues, de un recurso narrativo que dota de cohesión a las

diferentes fábulas que se van hilvanando a través del hilo conductor de los amoríos de Júpiter con mujeres mortales.

Como apreciación general de la obra, un rasgo que nos parece llamativo es el contraste (rasgo típicamente barroco) entre el pormenor con el que el poeta se detiene y recrea en determinadas escenas (a menudo inventadas o con una relevancia menor en el seno del relato), con otros acontecimientos que se narran sumariamente, cuando quizá podrían explicarse con mayor detenimiento. Por otro lado, observamos otra característica que puede entenderse como factor de cohesión que conecta esta fábula con las demás que configuran el volumen, cual es la presencia de diversas alusiones esporádicas a la diosa Juno (por ejemplo, en 30, 3, o en 33, 8): pues, aunque no se hable directamente de los celos de la esposa de Júpiter, las referencias a ella no dejan de conectar con el título y el sentido del poema, interpretado en su globalidad.

Como vemos, no resulta exacto del juicio de Cossío acerca de esta obra, pues, al menos en lo que se refiere a la parte estudiada, no son pocas las innovaciones que el joven poeta introdujo en su versión de la fábula de Perseo. Aunque el insigne profesor se refería a las dimensiones del poema de Espínola como contratiempo para su estudio pormenoriado en su manual, lo cierto es que la obra del joven jerezano sí merece un estudio detallado de todas las fábulas que lo componen.

La rareza de esta obra quedaría probada, según Cebrián, no solo por el escaso número de ejemplares conservados (solo tres), sino también por la falta de juicios críticos al respecto. Además de la ya expresada opinión de Cossío, encontramos la de Menéndez y Pelayo, quien se limita a calificar el estilo de «gongorino» y la versificación de «fácil y robusta». Menos acertado estuvo Rodríguez-Moñino, quien calificó el poema como «indigesto y de muy mal gusto»⁴⁸⁹.

En nuestra opinión, nos encontramos, en el caso del Canto Primero, con una fábula mitológica más que digna, a la altura de cualquier otra de las de la época, y mucho más si tenemos en cuenta la juventud del precoz poeta jerezano. Como defectos que podríamos achacarle se observan ciertos descuidos que restan coherencia al relato y algunos problemas con la sintaxis (y en especial en la ambigüedad de las oraciones con sujeto elíptico, pues en diversas ocasiones la ausencia de sujeto da lugar a equívocos); defectos que, sin duda, podrían haberse subsanado si el autor (o bien su tío, que era también su mecenas) hubiera dedicado tiempo a la revisión del texto. Por otra parte, junto a los rasgos señalados, encontramos igualmente curiosas concomitancias entre esta fábula mitológica y la comedia de Lope sobre el mito.

489 Cf. Cebrián, *loc. cit.*, p. xxiv.

4. 4. 2. 2. UNA FÁBULA ANÓNIMA

El poema que estudiamos en el presente apartado es una cierta *Fábula de Andrómeda y Perseo* de cuya existencia ofrece noticia en su manual don José María de Cossío⁴⁹⁰. El insigne investigador informa de que solo se conservan dos ejemplares de esta obra: el uno en la Biblioteca Nacional, el otro en la particular de don Antonio Rodríguez Moñino. Este último ejemplar es el consultado por Cossío, quien señala que en el volumen no consta ni el nombre del autor ni el año de edición. No obstante, asegura nuestro estudioso que «la impresión parece de hacia mediados del siglo, o acaso algo anterior, hacia 1640»⁴⁹¹.

Por nuestra parte hemos manejado el texto conservado en la Biblioteca Nacional: un documento que se extiende a lo largo de ocho folios, incluyendo la portada, donde tampoco figuran ni autor ni fecha. En cambio, en el registro del catálogo (junto con la indicación de que la portada presenta una orla) se nos ofrece una datación comprendida entre los años 1621 y 1665; lo que se justifica en la ficha de signatura mediante la siguiente aclaración: «Fecha tomada del reinado de Felipe IV, a quien está dedicado el impreso».

Sin embargo, lo que observamos en la portada de la obra no coincide totalmente con esta información. En efecto, dicha portada (enmarcada efectivamente por una orla) está encabezada por el título del poema: *Fabvla de Andromeda y Perseo*. No obstante, la dedicatoria que aparece a continuación, y que ocupa toda la parte central de la página, reza lo siguiente: «A don Pedro Sarmiento de Mendoza, Gentilhombre de la Boca del Rey D. Felipe Quarto el Grande nuestro señor, Cauallero de la orden de Calatraua». El resto de la portada está integrado por el inicio del poema, y en concreto por sus cuatro primeros versos.

El personaje objeto de tal dedicatoria aparece mencionado en la *Gaceta* de Gascón de Torquemada en una sola ocasión. Corresponde al 9 de marzo de 1623 y nos indica lo siguiente:

Este día juró por Gentilhombre de la Boca del Rey, Don Pedro Sarmiento, hijo del Conde de Ribadavia⁴⁹².

En efecto, se trata de un noble perteneciente al linaje de Mendoza y cuyo nombre completo es el de Pedro Sarmiento de Mendoza y Laso de Castilla Luna y Zúñiga. Según consta en los archivos del Consejo de Órdenes, es en el año de 1621 cuando se presentó a las pruebas para la concesión del título de Caballero de la Orden de Calatrava⁴⁹³. No nos consta la fecha en la que fue admitido en la Orden, pero sí sabemos que, andando el tiempo, llegó a ocupar dentro de ella el cargo de Adelantado Mayor del Reino de Galicia. Parece ser que con el título de Conde de Ribadavia ocupó el

⁴⁹⁰ COSSÍO (1998, II, 219). También Vicente Cristóbal constata la referencia a este texto dada por Cossío (CRISTÓBAL LÓPEZ: 1998, 94, nota 59).

⁴⁹¹ COSSÍO (1998: 220).

⁴⁹² Gerónimo Gascón de Torquemada: *Gaceta y nuevas de la Corte de España*. Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid, 1991, p. 145.

⁴⁹³ Archivo Histórico Nacional. Código de referencia: ES.28079.AHN/1.1.13.8.2//OM-CABALLEROS-CALATRAVA, Exp. 2417 (Fuente: Portal de Archivos Españoles. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España).

vallisoletano Palacio de Pimentel⁴⁹⁴, y, casi con toda probabilidad, debió de ser allí donde falleció en el mes de enero de 1656. Sin embargo, la propiedad del título fue objeto de un pleito entre don Pedro, varios de sus hermanos (o, probablemente, todos) y el padre de todos ellos, don Manuel de los Cobos y Luna. Este último había perdido los derechos sobre el condado al heredar en 1646 el título de Marqués de Camarasa, puesto que ambos títulos eran incompatibles⁴⁹⁵. El juicio no se resolvería hasta 1662, seis años después del fallecimiento de don Pedro, y sería su hermano don Álvaro quien finalmente lo ganaría, convirtiéndose en el XI Conde de Ribadavia⁴⁹⁶.

De todo lo dicho podemos deducir que nuestra *Fábula* puede acotarse, como máximo, entre los años 1623 (en que don Pedro de Sarmiento juró el cargo de Gentilhombre de Boca de Felipe IV⁴⁹⁷) y 1656, en que falleció. Podemos conjeturar que esta última fecha se podría adelantar en unos diez años, ya que en la dedicatoria de la *Fábula* no consta que en el momento de su publicación emplease el título de Conde de Ribadavia (por más que lo hiciera impropriamente⁴⁹⁸). Asimismo es de suponer que también podríamos retrasar el *terminus post quem*, ya que no sabemos cuándo fue admitido don Pedro como Caballero de la Orden de Calatrava, y cabe pensar que fue algún tiempo después de presentarse a las pruebas de admisión (de hecho, en la noticia de la *Gaceta* sobre el juramento de don Pedro como Gentilhombre de Boca en 1623 no figura su condición de Caballero de Calatrava, como Gascón de Torquemada suele indicar en sus referencias a otros muchos personajes)⁴⁹⁹. En todo caso, nuestra investigación no desmiente (y hasta parece corroborar) lo que ya dedujo Cossío, a propósito de su datación, mediante un simple vistazo a la portada de la *Fábula*.

⁴⁹⁴ <http://domuspuclae.blogspot.com.es/2012/07/historias-de-valladolid-tesoros.html>

⁴⁹⁵ <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichacasa.aspx?id=49>

⁴⁹⁶ CUARTERO-HUERTA (1949-1979). *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo XLIV. S-10, «Pleito de Ribadavia» 70179, pp. 23-24.*

⁴⁹⁷ En el acta del Pleito se hace referencia a nuestro personaje como «D. Pedro Sarmiento de Mendoza, Cavallero de la Orden de Calatrava, Gentilhombre de la Boca de su Mag., difunto, n. 27 del Arbol». (*Vid. n. ant.*). Parece, pues, que don Pedro mantuvo su puesto en la Corte hasta el final de sus días; lo que por otra parte nada tiene de extraño teniendo en cuenta que este cargo (dentro de la jerarquía superior del servicio real) solía tener, *de facto*, un carácter vitalicio. Sin embargo, el propio don Pedro no alude en su testamento a esta condición, aunque sí a la de su supuesto título nobiliario: «Yo don Pedro Sarmiento de mendoza conde de Ribadavia adelantado mayor del Reyno de Galicia Caballero de la horden de Calatraba...».

⁴⁹⁸ De hecho, encontramos igualmente otras dedicatorias a nuestro personaje donde sí se le atribuye este título. Una de ellas se halla al frente del volumen titulado *Todas las obras en prosa de don Francisco de Quevedo*. Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1650. En ella podemos leer que el mercader de libros dedica el tomo «A don Pedro Sarmiento de Mendoza, conde de Ribadavia, adelantado de Galicia, del órden de Calatrava». Cf. *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Tomo Segundo*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1859, p. xxxiii. (ed. digital en Google Play). La otra se encuentra en el impreso que contiene el romance de Juan de Enebro y Arandía *Esplendido aparato y magnífica ostentacion conque la Villa de Madrid solemnizó la entrada de la Reyna Mariana de Austria, año de 1649. A D. Pedro Sarmiento de Mendoza, Conde de Ribadauia* (el volumen se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura VE/126/68) Vemos, pues, que nuestro caballero empleaba el título de Conde de Ribadavia, al menos, desde 1649 (y, al mismo tiempo, observamos también la labor de mecenazgo que ejercía este noble personaje).

⁴⁹⁹ Téngase en cuenta que la investigación acerca de la limpieza de sangre y demás requisitos de los candidatos podía alargar considerablemente el proceso. Además, al menos inicialmente, la admisión como Caballero de Calatrava exigía un periodo no inferior a un año de residencia en alguno de los conventos de la Orden (Cf. FERNÁNDEZ IZQUIERDO (2003: 144-147).

Más difícil (aún) resulta determinar la autoría de la obra, más allá de las pocas pistas que pueda aportar el propio texto. En efecto, nada sabemos acerca del anónimo poeta, aparte de una posible relación indeterminada con nuestro caballero⁵⁰⁰. Rastreamos en la fábula algún caso de laísmo (81a) y leísmo (70d), que no hacen sino apuntar hacia su más que probable origen vallisoletano (el mismo del propio don Pedro). Además, podemos conjeturar como hipótesis la posibilidad de que su apellido fuera Arroyo, ya que en la inicial *captatio benevolentiae*, junto al elogio de Sarmiento (al que seguirá el de la casa de Mendoza), encontramos la modesta alusión del autor a sí mismo en los términos siguientes:

Presta Sarmiento gallardo⁵⁰¹
tu estudiosa atencion, presta
a este arroyuelo que humilde
al mar de tu ingenio feuda. (2a-d)

Claro es que podría tratarse de una simple alegoría –por lo demás, bastante usual–, pero, dado el gusto de la estética barroca por el juego de palabras, nuestra hipótesis, aunque aventurada, no nos parece tan descabellada. Otra pista sobre el autor podría encontrarse en las estrofas 46-48, que parecen probar su encendida fe cristiana. En este pasaje, en efecto, se alude a los paganos de la Antigüedad como «idólatras» (46c), a sus ritos como «engañosos» (46d) y a Apolo como «falso Dios» (48c). Entre estas estrofas, la más reveladora es la 47, que indica que esa es la religión que estuvo vigente

⁵⁰⁰ En el Inventario de la Biblioteca de don Pedro Sarmiento de Mendoza, llevado a cabo tras su muerte, no hallamos referencia alguna a esta obra, lo que resulta muy lamentable por cuanto su aparición hubiera podido tal vez arrojar luz acerca de su autoría. Se trata de una biblioteca importante, si tenemos en cuenta que se hallaba integrada por casi un millar de ejemplares. En concreto, se habla al inicio de la tasación de «novecientos y setenta y nueve libros grandes y pequeños, de pliego entero, cuartilla y media cuartilla, de historias, crónicas, comedias y otros géneros, encuadernados, que se hallaron en la librería y pieza, donde estaban, con sus estantes». Y, unas líneas más abajo, se indica que «así mismo se pusieron por inventario otros legajos de papeles sueltos de entremeses, comedias, sonetos y libros de manuscrito, que estaban en la dicha librería» (los manuscritos, según se indica, «no se tasaron»). Sin embargo, observamos que el inventario cuenta con menos asientos que obras (un total de novecientos treinta y uno). La razón es que en diversas ocasiones se hace constar un grupo genérico de volúmenes, mediante anotaciones del tipo «diez tratados diferentes», «novelas amorosas de caballerías», «romances varios» o, como cierre, «otros libros encuadernados». Estos últimos debían de situarse, aproximadamente, entre los cinco y diez, si tenemos en cuenta que se tasaron conjuntamente en treinta y cinco reales, mientras que cada ejemplar suelto se había tasado entre los tres y los ocho (tanto el testamento de don Pedro como el inventario de sus bienes, documentos a los que hemos tenido acceso, se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid). Acaso entre alguno de estos grupos de libros impresos innominados se encontrase algún ejemplar de esta *Fábula* dedicada a su propietario. Sí hallamos una anotación sobre las «obras de Quevedo», sin que se especifique si la edición en cuestión es la dedicada al difunto (*Vid.* nuestra n. 9). Por lo demás, el librero encargado de la tasación –un tal Francisco de Arana– no resulta especialmente escrupuloso a la hora de indicar la autoría de los libros inventariados. Por otro lado, y según indica P. Cátedra, «La biblioteca fue comprada íntegramente por el marqués de Camarasa [hermano de don Pedro], que pagó por ella siete mil reales, muy por debajo del precio en que había sido tasada por los libreros, y debe recordarse que los libreros tasaban muy a la baja [...]. Curiosamente la cifra de siete mil reales ofrecidos por el marqués de Camarasa por la del de Ribadeo [*sic*] se repite en otros casos, parece una cifra-tipo que etiqueta las bibliotecas importantes.». *Vid.* CÁTEDRA (1999: 242).

⁵⁰¹ Tal vez esta alusión a la gallardía del caballero (aunque no sabemos hasta qué punto estaba tal alusión fundada en la realidad) se deba a la juventud del mismo, lo que podría contribuir a la datación del poema. Sin embargo, lo cierto es que ignoramos la fecha de nacimiento de don Pedro Sarmiento, aunque encontramos una pista en el hecho de que uno de los requisitos para optar a la admisión en la Orden de Calatrava era el de tener cumplidos los diez años de edad (FERNÁNDEZ IZQUIERDO: 2003, 144); dato que, ciertamente, poca o ninguna luz arroja al respecto.

Hasta que tanto trofeo
habil⁵⁰² polvo reducido
eterno padecio ocaso
en el Oriente de Christo.

Si bien este fervor no indica necesariamente que nuestro autor perteneciera al clero, apuntamos esta posibilidad a falta de otras pistas más consistentes⁵⁰³.

La fábula está compuesta en ciento doce cuartetas de romance, que aparecen numeradas en el texto. Esto supone que el poema, con un total de 448 versos, sobrepasa en sesenta y dos al romance de Juan de la Cueva, alcanzando así una extensión considerable⁵⁰⁴. Las siete primeras estrofas presentan asonancia en e-a, mientras que la rima cambia a i-o en el resto del texto. Esas cuartetas iniciales comprenden la dedicatoria y el anuncio del propósito de la obra. Al igual que en *La Andrómeda* de Lope, estos versos preliminares se centran en la figura de la protagonista femenina:

Tú pues a Andrómeda escucha
al viril undoso expuesta,
quexarse de su fortuna
en lastimosas endechas. (7a-d)

Según Cossío, el poema «da más de lo que promete», pues «en realidad no sólo esto, sino toda la fábula, se narra en este dilatado romance»⁵⁰⁵, que «relata, y prolijamente, la materia toda del tema que enuncia»⁵⁰⁶. Es cierto que el poema va más allá del llanto de Andrómeda y que ofrece cumplida noticia de las causas y circunstancias de su tormento, así como de su rescate por Perseo y del enamoramiento y matrimonio entre ambos jóvenes. Pero también debemos señalar que el autor omite los episodios de Dánae, de Polidetes y de Medusa, así como la lucha con Fineo y los sucesos posteriores. Se trata, además, de una de las escasas composiciones sobre nuestro mito que incluyen una referencia a los catasterismos finales de los principales personajes.

Sin embargo, aún más llamativo nos parece otro de los aspectos que encontramos en esta fábula anónima; y es la referencia al hecho de que, merced al estropicio causado

⁵⁰² Parece tratarse de una confusión con «a vil polvo reducido».

⁵⁰³ Realmente el fuerte sentimiento católico es rasgo general en la España de la época y el propio don Pedro lo manifiesta en su testamento, donde comienza por hacer una encendida profesión de fe en la Santísima Trinidad y a continuación dispone, entre otras medidas, la celebración de «dos mil misas» por el eterno descanso de su alma, así como su deseo de ser sepultado con el hábito de San Francisco bajo la capa del de la Orden de Calatrava, «para que yo goce de las muchas gracias e indulgencias que se conceden a los que con él se entierran». En este sentido, sobre tratarse de un tópico empleado por el anónimo autor para encabezar el poema, podemos suponer que la exaltación de la fe católica en la dedicatoria, además de a la propia convicción, puede interpretarse como un elemento más dentro de la *captatio benevolentiae* dirigida a don Pedro de Sarmiento (si ya no es que pueda guardar relación con el temor a que, de no aparecer tales alusiones, la obra pudiera incluirse en el *Índice de libros prohibidos*; aunque tampoco habría sido fácil tomar represalias contra el autor, dado que en el volumen no aparece ni su nombre ni la fecha o lugar de impresión).

⁵⁰⁴ No obstante, hay que recordar que la fábula de Espínola es aún mayor en número de versos y la lopesca *Andrómeda* ocupa casi el doble; además de que ambas obras están compuestas en octavas y, por tanto, en endecasílabos, lo que agranda aún más las diferencias.

⁵⁰⁵ COSSÍO (1998: 220).

⁵⁰⁶ COSSÍO (1999: 219).

por Faetón, el hijo del sol⁵⁰⁷, los habitantes de Etiopía son «todos morcillos» (es decir, negros de piel⁵⁰⁸), debido a que se habrían quemado a causa de la impericia del muchacho:

A los de aquella region
alurotando Epiciclos
con mal dispensados rayos,
los hizo a todos morcillos. (Cuarteta 12)

En efecto, nos encontramos quizá (a falta de una datación segura del poema que nos ocupa) ante el testimonio más antiguo en la Literatura Española de una obra en la que se comenta, en el contexto del relato de la liberación de la etíope Andrómeda, que los etíopes son negros⁵⁰⁹. Ciertamente es que el hecho no suscita mayor hincapié, y que el pasaje tiene una clara intencionalidad cómica (testimonio de la función paródica del mito). Y, en efecto, el autor no relaciona este comentario general con la atribución explícita de este rasgo étnico a la princesa. Sin embargo, si el pasaje dice lo que dice, la deducción lógica está servida. Volveremos sobre este asunto, que en este poema no adquiere mayor relevancia, en nuestro comentario al soneto de Pacheco (apartado 4. 4. 4 del presente trabajo).

Respecto a la materia mitológica, otros aspectos que cabe destacar son los siguientes:

1) Las deidades afrentadas por la soberbia de Casiopea –que se vanagloria de su propia belleza, y no de la de su hija– son las Nereidas (Cuarteta 17 y siguientes).

2) La bestia marina se ofrece voluntariamente a satisfacer con la venganza a las ninfas marinas (Cuarteta 26). El poeta alude al monstruo como «Ceto formidable» (25c) sin que quede claro si este es su nombre propio o, simplemente, se le identifica con un cetáceo; si bien, a continuación, se nos indica que espira fuego y agua (26a).

⁵⁰⁷ «Faetonte, hijo del Sol, había sido criado por su madre en la ignorancia de quién era su padre, pero se lo reveló al llegar el niño a la adolescencia. Entonces el muchacho reclamó un signo de su nacimiento; rogó a su padre, el Sol, que le dejase conducir su carro. Tras muchas vacilaciones, el Sol accedió no sin hacerle mil recomendaciones. Faetonte partió, comenzando a marchar por el camino trazado en la bóveda celeste, pero pronto se apoderó de él un gran terror por la altura en que se hallaba. La visión de los animales que representaban los signos del Zodíaco lo amedrentó, y abandonó el camino que le había sido trazado. Descendió demasiado, y por poco incendia la Tierra; volvió luego a subir, esta vez demasiado alto, por lo cual los astros se quejaron a Zeus, y éste, para evitar una conflagración universal, lo fulminó, precipitándolo en el río Erídano». GRIMAL, *Diccionario*, p. 191, s. v. *Faetonte*,

⁵⁰⁸ *Morcillo*, *lla*² (del b. lat. *mauricellus*, dim de *maurus*, moro, referido al color negro). adj. 'Dicho de un caballo o de una yegua: De color negro con viso rojizo' (*DRAE*, vigésima segunda edición, Espasa, 2001).

⁵⁰⁹ En realidad ya encontrábamos una alusión a esta leyenda (narrada por Ovidio en el Libro II de las *Metamorfosis*) en el relato del Tostado, aunque con dos notables diferencias respecto a la fábula que aquí nos ocupa: en primer lugar, el tratado de Madrigal no es exactamente una obra literaria; y, en segundo lugar, el abulense trae a colación dicha leyenda pero, a continuación, le resta credibilidad; puesto que, según afirma, «los etíopes siempre fueron negros» y, además de que la historia de Faetón nunca sucedió, en todo caso los descendientes de los etíopes afectados no habrían heredado el color negro provocado por la chamusquina. No obstante, el tratado del Tostado no deja de ser un antecedente; si bien, ni en esa obra ni en la fábula que ahora estudiamos se menciona explícitamente que Andrómeda fuese negra.

- 3) El autor introduce un episodio de invención propia, en el que Casiopea, mientras practica la caza, cae en un profundo sueño profético que presagia una desgracia (30-37)⁵¹⁰.
- 4) Son los habitantes de Etiopía quienes avisan a la Reina de la devastación que el monstruo está provocando en todo el territorio (Estrofa 39).
- 5) La divinidad que ordena el sacrificio de Andrómeda es Apolo.
- 6) Al igual que ocurría en el romance de Juan de la Cueva, se produce el portento en el que la estatua del dios –que en aquel poema correspondía a Júpiter– cobra vida para dar respuesta a la consulta de los monarcas (44-53).
- 7) Se menciona explícitamente el «puerto de Yope» (64a) como el lugar del suplicio de Andrómeda (de hecho, el texto es prolijo en alusiones geográficas).
- 8) Se hace referencia a la desnudez de la doncella, despojada «de sus reales vestidos» (Cuarteta 65).
- 9) La voz narrativa nos informa de la sentida plegaria que Andrómeda eleva a los dioses para que «revoquen/ tan inhumano destino» (68cd). Hacia el final del poema (101-102) encontramos una nueva oración de la doncella, destinada en este caso a pedir el triunfo de Perseo en su lucha contra el monstruo.
- 10) Perseo aparece a lomos de Pegaso (Estrofa 75);
- 11) Se alude fugazmente a los «divinos talaes» y al «escudo cristalino» que porta el héroe, así como a su victoria sobre Medusa (Cuarteta 76).
- 12) La visión de la bella princesa por Perseo provoca que este se acerque a ella y le pregunte su nombre.
- 13) Andrómeda responde con un pudoroso suspiro con el que culmina el enamoramiento del joven.
- 14) La fiera aparece ante los gritos de la multitud, y Perseo libra contra ella un feroz combate (estrofas 84-104) en el que acaba por darle muerte clavándole «aquel acero invicto» (95b) «desde la punta hasta el pomo» (103c).
- 15) El poema da a entender que Medusa no es la única gorgona a la que Perseo ha dado muerte, ya que alude al filo de su espada, «en la sangre venenosa/ de las gorgonas teñido» (96c-d). Ello a pesar de que, según las fuentes clásicas, las hermanas de Medusa eran inmortales.

⁵¹⁰ Como podemos observar, las escenas de caza parecen avenirse bien con nuestro mito: en efecto, ya aparecían en el *Perseo* de Lope y volveremos a encontrarlas en las calderonianas *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* y, ya en el siglo XVIII, en otra comedia sobre el mito (*También habla lo insensible, los encantos de Medusa y aventuras de Perseo*), debida en este caso a Ignacio Ferrera y Pasqual; obra que aquí nos interesa igualmente por presentarnos explícitamente a todos los personajes etíopes como negros de piel, y también a Andrómeda (*Vid.* n. 511). Por lo demás, en la citada obra lopesca podríamos encontrar otro antecedente de nuestra fábula, pues también en el *Perseo* aparecía una escena onírica que presentaba ecos de la *Eneida*.

16) El valor demostrado por el héroe provoca en Andrómeda un sentimiento de correspondencia amorosa (Estrofa 100).

17) Tras la liberación de la muchacha, la pareja es aclamada por el pueblo; y los reyes, que también han leído en ambos jóvenes el amor que se profesan, se apresuran a celebrar las bodas.

18) El poema acaba con una breve alusión a los catasterismos, aunque no se especifica a qué personajes afecta el fenómeno.

Lucientes letras son oy
en esse celestial libro,
por donde se deletrean
los sucessos de los siglos. (Cuarteta 112)

Junto a la función primaria del mito –la recreación de la historia de Perseo y Andrómeda– encontramos numerosas alusiones a otras leyendas y personajes mitológicos que contribuyen a la creación de lo que venimos llamando un «ambiente mítico» (función ornamental). Así, entre otras, se alude (como ya se ha comentado más arriba) a la historia de Faetón (10-12); referencia que se cierra con la alusión al hecho de que, por culpa de esta disparatada aventura del hijo del Sol, los etíopes son «todos morcillos». Se trata de una metáfora de contenido un tanto chusco que acerca este pasaje del poema a la función paródica del mito (y que ya hemos comentado).

Otra de las funciones del mito, la ornamental, alcanza uno de sus puntos culminantes en el momento en el que Andrómeda, ajena a la funesta sentencia del oráculo de Apolo, disfruta de un tranquilo paseo campestre que el poeta ilustra con alusiones a diversos mitos florales: «muerta flor de Adonis vivo» (57d), «Narciso» (58d), «el desdichado Iacinto» (59d). En este caso, la función ornamental se superpone a la erudita, ya que curiosamente el propio narrador hace referencia al carácter ejemplar de las fábulas aludidas; como cuando califica a Narciso de «alegorica flor» (58c) o cuando concluye la idílica descripción del esparcimiento de Andrómeda con la brusca aparición de sus padres, que aparecen para comunicarle su cruel destino:

Estos exemplos miraua
quando su suerte previno
a la sentencia de muerte
cumplimiento executiuo. (Estrofa 60)

La función de estos mitos se corresponde, pues, a la de marco de la acción principal.

Destaca Cossío los rasgos cultistas de esta composición, «que adscriben al anónimo poeta a la más exaltada manera gongorina»⁵¹¹. En este sentido, la obra presenta una gran complejidad sintáctica y retórica; y así abundan en ella las antítesis, paradojas, símiles, paralelismos, «y otras figuras de estilo que habrían de parar en amaneramiento»⁵¹². Así, por ejemplo, encontramos violentos casos de hipérbaton que presentan claras reminiscencias del maestro cordobés (por ejemplo, «eterno padeció ocaso», 47b).

⁵¹¹ COSSÍO (1998: 221). Ya señalaba más arriba este investigador (p. 220) que «entre los seguidores incondicionales del gran cordobés habrá que dejar, sin remedio», al anónimo autor de este romance.

⁵¹² COSSÍO (1998: 220).

Nuestro desconocido autor emplea abundantemente todo tipo de imágenes, símiles y metáforas, que a veces aparecen acumuladas en unos pocos versos, como en el siguiente fragmento de la descripción del monstruo marino:

Fuego exala por los ojos,
mira como vasilisco,
como Aspid inficiona,
llora como Cocodrilo. (Cuarteta 99)

Encontramos igualmente el recurso al juego de palabras:

Vino a la ciudad apenas,
quando a muchas penas vino! (38a-b)⁵¹³

Abundan también en el poema las perífrasis, figura que se emplea en relación directa con la función erudita del mito. Así, entre otros muchos casos, cuando se hace referencia a Diana como a «la casta Diosa» (31a); o a Morfeo como a «aquel Dios adormidor» (35c). Asimismo el autor sobreentiende que sus potenciales lectores conocen el mito recreado: por ejemplo, cuando alude, como de pasada, a la decapitación de Medusa por el héroe (76c-d).

En ocasiones el poeta elabora complejas amalgamas de diversos recursos, como en el ejemplo siguiente, donde concurren la metáfora, la metonimia, la sinestesia y el paralelismo:

Y victorioso Perseo,
rompio el estambre texido,
que amanzillo tersa nieve,
que purpureo casto armiño. (Cuarteta 105)

En cuanto a la descripción de Andrómeda, de nuevo se adapta a las convenciones de la literatura áurea, resaltando los cromatismos blanco y rosado y las imágenes perladas relativas al llanto de la doncella:

Sus dos vellos luminares
a escuridad reducidos,
destilan saladas perlas,
vierten ardiente rocío.
De su rostro ardiente ya
el rosicler encendido,
palido color le asombra,
le ocupa cardeno lirio (69-70)

No deja de llamarnos la atención el hecho de que, nuevamente, en esta *descriptio puellae*, el poeta –abundando en las imágenes cromáticas– haga una alusión al coral anterior a la propia creación de esta especie tras la victoria de Perseo sobre el monstruo marino (detalle omitido en nuestro poema).

⁵¹³ El mismo juego verbal, pero en forma de quiasmo, aparece al inicio de *La vida es sueño* de Calderón, por boca de Rosaura. Esta (vestida en hábito de varón), nada más llegar a Polonia se ve en peligro al desbocarse su caballo, y en esas circunstancias se queja del recibimiento que le ha profesado esta tierra, pues en ella, el recién llegado extranjero, «apenas llega, cuando llega a penas» (*La vida es sueño*, I, 20. Ed. digital procedente de la página <http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/VidaSue.pdf>).

4. 4. 2. 3. ALBERTO DíEZ Y FONCALDA

Por la misma época en que debió de publicarse la anónima *Fábula de Andrómeda y Perseo* encontramos una *Fabula de Iupiter, i Danae* debida al zaragozano Alberto Díez y Foncalda. Nacido a principios del xvii, este autor se movió en el ambiente de las Academias literarias de la segunda mitad de la centuria, entrando en el círculo de poetas consagrados como Juan de Moncayo, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan Navarro o Andrés de Uztarroz. Su labor poética destacó en la Academia del Conde de Lemos, don Francisco Fernández de Castro, y de la de su hijo, don Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade.

Nuestra fábula se incluye en la primera de las dos partes que componen el volumen *Poesías varias* (1653)⁵¹⁴, y es la cuarta de las fábulas de asunto mitológico que aparecen en él. Las otras tres son la *Fábula de Asteria y Júpiter*, la de *Cenea y Neptuno* y la de *Venus y Marte*. Estas están compuestas en cuartetos de romance y presentan un tono burlesco, mientras que la cuarta es la única que aborda el mito de manera formal. Significativamente está compuesta en octavas, lo que marca ya desde la propia forma métrica una diferencia con respecto a las tres primeras⁵¹⁵.

Tal y como indica el título del poema (*Fabvla de Iupiter, i Danae, prosigue los sucessos de Perseo su hijo*), en él se nos narra por completo la materia mítica. No obstante, cierto es que se observa un tratamiento desigual de los diferentes episodios: pues mientras el relato desarrolla con pormenor todos los sucesos relativos a Dánae, la parte dedicada a Perseo se narra de manera más que sumaria. Hasta tal punto esto es así que escenas tan importantes como las relativas a Atlas o a la liberación de Andrómeda, apenas se nos presentan nombradas de manera apresurada y aun críptica (lo que, por otro lado, muestra cómo el autor da por sobreentendidos estos episodios por parte del lector).

El texto se compone de cuarenta y seis octavas, lo que supone un total de trescientos sesenta y ocho endecasílabos. Las treinta primeras estrofas (esto es, dos tercios del poema) se dedican a exponer la parte de la historia relativa al nacimiento de Perseo y rescate del arca. Solo a partir de la nº 31 cobra protagonismo la figura de Perseo, a cuyas hazañas, con todo, se dedica poco más de una docena de octavas. Para concluir con su fábula, Díez y Foncalda dedica las tres estrofas finales al regreso a Argos de Dánae y Perseo, con el episodio de la muerte accidental de Acrisio a manos de su nieto.

El poeta inicia la obra mediante el tópico de la «invocación a las musas», y en particular a Erato (patrona de la poesía lírica). En la siguiente octava anuncia el contenido del poema, que ciertamente queda resumido con acierto:

De Danae cantarè valor, belleza,
El prodigio feliz, la infausta suerte,

514 *Poesías varias de don Alberto Díez y Foncalda. Primera Parte. Dedicada al Excelentísimo Señor Don Antonio Pimentel, Conde de Benavente, i Luna, Duque, i Marques, etc. Gentilhombre de la Camara de su Magestad, i Comendador de Socos, en la Orden de Sant-Iago*. Con Licencia. En Zaragoza, por Iuan de Ybar, Año de M.DC.LIII.

515 Las fábulas de *Asteria y Júpiter* y de *Cenea y Neptuno* han sido objeto de un estudio reciente por GARCÍA FUENTES (2011). De este trabajo hemos tomado los datos biográficos del poeta, que a su vez se basan (según García Fuentes) en BLECUA, J. Manuel (1980) *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara; y en ARCO Y GARAY, R. de (1934). *La erudición aragonesa en el siglo xvii en torno a Lastanosa, Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, Bibliotecarios y arqueólogos*.

i del Lince vendado la destreza,
del gran Acrisio la temida muerte,
De Iupiter, dirè la sutileza,
Contra la prevencion, contra lo fuerte;
de Pilumno, el castigo del deseo,
El valor, y fortuna de Perseo. (vv. 9-16)

El relato se inicia cuando, siendo niña Dánae, sus padres acuden al oráculo. Al conocer su dictamen, el rey queda aterrorizado y, tras una cierta lucha interior, trama y consuma el encierro de su hija en una torre (bajo la vigilancia de «muchos» guardianes) que construye expresamente a tal efecto. El autor ofrece el detalle de una despedida (bien que autoexculpatoria) de Acrisio a la muchacha:

I al despedirse dixo, quando dudes,
porque assi mi rigor Danae te dexa,
Preguntalo a mi llanto, y a mi quexa (vv. 69-72)

Las siguientes octavas (10 a 14) se centran en la figura de Dánae, quien llora un encierro injusto e incomprensible. En su lamento alude a la desdicha de las mujeres hermosas, reivindicando además su propia inocencia frente a la de algunas heroínas mitológicas que cometieron hechos reprobables (como Semíramis, «Pasife», la propia Venus o Helena, a la que se refiere perifrásticamente como «la Griega, que a su patria perdió por ser robada»). En esta parte encontramos una *descriptio puellae* cuajada de imágenes propias de las convenciones áureas:

Prodiga del tesoro de sus ojos.
Continuados aljofares sembrava,
I enmedio de los sustos, i de enojos,
Con aquellas razones se quexava;
Ya su jazmin partido en campos rojos,
Ya lo encendia, ya lo marchitava,
Palido muchas vezes hizo a Tiro,
Inundacion de quexa, i de suspiro⁵¹⁶.

De un candido cendal las tiene assidas,
(Milagrosos desvelos de vivientes)
Las manos, de su nieve tan vestidas,
Que arrimando al cendal, manos, i dientes,
Eran de concha perlas parecidas,
I fueron al cendal tan aparentes,
De candidez, i electro en consecuencia,
Que ninguno juzgàra diferencia. (vv. 89-104)

Gracias a la labor de Cupido, la fama de la belleza de Dánae se extiende por «la tierra, i Cielo» y llega a oídos del mismísimo Júpiter (al que se hace referencia a través de circunloquios). Herido por las flechas del Amor, el dios Supremo «discurre el modo en que gozarla pueda» de alguna manera diferente a la que ya ha utilizado para seducir a otras mujeres. El detalle de estos amoríos, junto con otras alusiones que el poeta va distribuyendo a lo largo del texto, contribuye a crear «ambiente mítico» en el poema:

516 Esta estrofa aparece citada en Cossío como ejemplo de acierto en el colorismo de la descripción, y ello a pesar de pertenecer a la parca escuela aragonesa (COSSÍO: 1998, II, 169).

No como Cisne, quando quiso a Leda,
Que este prodigio fue mas admirado,
Ni en el Ave, en que a Iuno se remeda,
Ni como se mirò Toro en el prado,
Baxel que navegô la bella Europa,
Ni Satiro al seguir la Reina Antiopa (vv. 131-136).

Finalmente trama la invención de transformarse en lluvia de oro, y de esta guisa se cuelga en la torre de Dánae retomando después su figura antropomórfica. Asegura el poeta que «alli de Danae se rompio el decoro», y reflexiona acerca de cómo el amor es capaz de vencer las dificultades:

O como facilita el que es Amante,
Quantos inconvenientes ai delante! (vv. 143-144)

Las flechas de Cupido también han hecho mella en la doncella, que corresponde gozosa a las caricias del dios. Los encuentros amorosos se suceden durante largo tiempo, hasta que Dánae (cuando ya han cesado las visitas de su divino amante) descubre que se encuentra embarazada. Temiendo por su vida, decide ocultar su estado, pero finalmente Acrisio llega a enterarse. Furioso, encierra de nuevo a su hija, esta vez en el arca de madera, y la abandona arrojándola a la deriva.

Pero el «piadoso» Tritón, hijo de Neptuno, guía secretamente la travesía hasta que llega a su destino. Y en esta ocasión, este se corresponde con Apulia, donde unos pescadores encuentran el arca. Pensando que contiene un tesoro, fuerzan las cerraduras y así es como se encuentran con la joven, que «en sus braços traía un tierno Infante» (v. 225).

Llevados ante el rey (que, tal y como anunciaba el poeta en la segunda estrofa, no se llama Polidectes sino Pilumno), Dánae refiere su historia. Enamorado de la joven, el monarca le propone matrimonio y ella acepta,

I al que en el arca fue recién nacido,
Perseo le dió el Rei por apellido (vv. 247-248)

A partir de este momento, el poema se centrará en los hechos relativos al muchacho. Este crece lleno de virtudes, «de su progenie, dando indicio llano», pues saca lo mejor de cada uno de sus divinos parientes:

Se hizo, Perseo, joven valeroso,
Principe fue, cortes, afable, humano,
Todas las partes tuvo de famoso,
Ya el escudo embtaçava en diestra mano,
A, que Marte, le dió lo riguroso,
Mercurio, discrecion, Palas la ciencia,
De su musica, Apolo, la influencia (vv. 250-256)

Tales gracias del joven son las que hacen nacer los temores de Pilumno, quien decide enviarlo a arriesgadas empresas. Es así como se nos narra directa y rápidamente el encargo de ir a buscar la cabeza de Medusa, misión que Perseo acepta sin excusas. La octava 35 nos da cuenta de las armas que le proporcionan los dioses: nótese que en este caso se atribuye a Vulcano la entrega del alfanje:

Para seguridad de la vitoria,
Minerva le prestô su cristalino
Escudo, que invisible añade gloria,
Bulcano el Harpe, alfange Diamantino,
I para su ventura mas notoria,
Mercurio, ligereza en el camino.
Fuerte a la empresa, assi en distinto buelo,
Con el favor que le previno el Cielo. (vv. 273-280)

Sin que la narración se detenga en explicar los pormenores del viaje ni el encuentro con las grayas, Perseo llega hasta la morada de las gorgonas, a quienes encuentra dormidas. La estrofa 37 se detiene en la descripción de las monstruosas hermanas, que el héroe observa a través del escudo:

Eran las manos de metal, los dientes
De azerado cuchillo mui cortante;
Los ojos, de los nuestros diferentes,
I era tanto su vista penetrante,
Que convertian en piedra a los presentes:
De oro, las alas, liquido, i brillante,
Las cabeças, pobladas de Culebras,
Eran ponçoña, dilatadas hebras. (vv. 289-296)

Para Cossío constituye esta estrofa un ejemplo representativo de descripción «totalmente inclinada del lado culterano más desmandado»⁵¹⁷.

Tras cortar le cabeza de Medusa, Perseo huye de las otras dos gorgonas. Y en una única octava se nos da cuenta de todo el resto de sus aventuras hasta que regresa a Apulia para entregarle a Pilumno su trofeo:

Rayo fue por el Boreas desatado,
Trepando mares, i las duras peñas.
I de los Dioses todos ayudado,
Tuvo grandes vitorias por pequeñas:
Andromeda lo diga, que postrado,
Viô su feroz contrario entre las Breñas,
Al Oceano, hizo su campaña,
I a la fama, testigo de su saña (vv. 313-320)

Como vemos, no solo el poeta se refiere muy someramente a la liberación de Andrómeda, sino que después no vuelve a aparecer la princesa etíope. No se menciona matrimonio alguno, y Perseo regresa en solitario a su destino.

Una vez en Apulia, Pilumno desdeña la proeza de su hijo adoptivo, ante el disgusto de Dánae. Percatado de la decepción de su madre, y llevado por una furia insuflada por su «primer Padre», decide petrificar al injusto rey,

Que aunque era poderoso el enemigo,
Como al de Mauritania diò el castigo (vv. 335-336).

517 COSSÍO, (1998: II, 170).

Es así como el autor nos ofrece la única alusión al episodio de Atlas que aparece en toda la fábula. Al igual que ocurre con la liberación de Andrómeda, ambos hechos (o *mitemas*) reciben un tratamiento poético que los muestra como sobreentendidos. La causa no resulta muy clara, teniendo en cuenta que el lector que conociera esos episodios apenas esbozados conocería también seguramente los que Díez y Foncada ha decidido narrar con todo pormenor.

Perseo otorga el trono de Apulia a Dictis, uno de los pescadores que había rescatado el arca (y al cual no se había nombrado hasta ahora). Y el poema se cierra, de manera un tanto sorprendente, con el regreso de Perseo y Dánae al reino de Acrisio (en ningún momento se nombra a Argos, y solo en el v. 9, al inicio de la fábula, se identifica al padre de Dánae como «rey de Argivos»). En efecto, es él quien insta a volver a su hija y nieto, quedando conmovido por la humildad de ambos. La cosa no tiene mucho sentido si se tiene en cuenta que toda la historia se basa en el temor de Acrisio a que se cumpla el oráculo. Pues, naturalmente, eso es lo que acaba ocurriendo.

El rey argivo organiza unos juegos en honor de Dánae y Perseo. El joven participa, demostrando su destreza en el lanzamiento de «la barra», que en esta versión del mito sustituye al disco clásico. Aclamado por el público y por su abuelo, orgulloso del muchacho, Perseo repite el tiro; pero esta vez alcanza por error el pie de Acrisio, que resulta muerto ante el horror de su nieto.

El poeta acaba con una reflexión sobre la imposibilidad de eludir a la muerte,

Cumpliôse del oraculo la Muerte,
Para que prevencion? Para que medio?
Quando es una desdicha sin remedio. (vv. 366-368)

En opinión de Cossío, nos encontramos ante un poema de cierta importancia, «típico de una influencia, culterana más que estrictamente gongorina, en un poeta por naturaleza de imaginación poco viva, y por escuela y ambiente de imaginación poco brillante»⁵¹⁸.

518 COSSÍO (1998: II, 171).

4. 4. 4. POETAS Y OBRAS MENORES.-

Además de las fábulas y de las grandes y pequeñas producciones de Lope y Calderón, a lo largo de la centuria encontramos el mito de Perseo en diversas composiciones menores. Entre ellas, los más abundantes son los sonetos, cultivados por poetas sevillanos como Juan de Arguijo y Francisco Pacheco, o por el baenense Miguel Colodrero de Villalobos, cada uno de los cuales aportará su particular visión de nuestro mito.

Arguijo y Pacheco pertenecen a un grupo de artistas interesados por la poesía (el primero era también músico, mientras que Pacheco se dedicó sobre todo al oficio de pintor y fue maestro y posteriormente suegro del genial Velázquez). Ambos formaban parte de una academia literaria (encabezada en un primer momento por Francisco de Herrera) en la que también participaban, entre otros, Francisco de Rioja, Rodrigo Caro, Juan de Mal-Lara o Juan de Jáuregui (todos los cuales se dedicaron mutuamente diversas composiciones al amparo de dicha academia). Dentro de la producción de este grupo de humanistas (de genio desigual) menudean las composiciones de asunto mitológico. Por lo que se refiere a nuestra fábula, Rioja tradujo unos versos de las *Heroidas* ovidianas en los que se alude a Andrómeda presentándola caracterizada por un rasgo insólito: el color oscuro de su piel, lo que tendría sus repercusiones en el soneto compuesto por Pacheco sobre el mito.

Aparte de los sonetos, encontramos a lo largo del xvii otros ejemplos del tratamiento de la historia de Perseo en una octava del Conde de Villamediana (integrada en su *Fábula de Faetón*); así como en los *Donaires del Parnaso* de Alonso del Castillo Solórzano y en la *Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral, tardía novela pastoril en la que se incluyen numerosas composiciones en verso.

4. 4. 4. 1. JUAN DE ARGUIJO.-

Este poeta hispalense (1567-1622), perteneciente a la corriente encabezada por Fernando de Herrera, fue una figura destacada en la vida política y literaria de Sevilla. En efecto, ocupó el cargo de «veinticuatro» de la ciudad (análogo al actual de concejal o regidor) y fue mecenas de diversos escritores –si bien acabaría muriendo en la pobreza. Precisamente su casa era, al parecer, una de las sedes donde se reunía la mencionada academia literaria.

Como mecenas, Arguijo protegió entre otros a Lope de Vega -con quien le unió una relación de amistad⁵¹⁹-, así como a Juan de la Cueva⁵²⁰, entre otros.

⁵¹⁹ La amistad entre ambos se inició cuando Arguijo sufragó la edición de *La hermosura de Angélica*, lo que se vio recompensado cuando Lope le dedicó ambas ediciones de las *Rimas*:1602 (en prosa) y 1604 (en verso). En la primera edición, además, Lope buscó a otros tres poetas amigos para que dedicasen al mecenas otras tantas composiciones elogiando su supuesto genio poético (Vid. GARROTE BERNAL: 2006: 53-54).

⁵²⁰ En este caso la relación entre ambos vates fue más compleja, ya que De la Cueva (al parecer despedido por no haber sido admitido en el círculo herreriano) dedicó unos versos burlescos a Arguijo en 1599. Se retractó tan solo un año después, y Arguijo no solo admitió las disculpas sino que, en su calidad de veinticuatro de Sevilla, autorizó la financiación de la edición de la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Vid. GARROTE BERNAL: 2006, 48-49).

Compuso unos sesenta sonetos de tema mitológico, entre los que encontramos uno dedicado a Perseo y Andrómeda. Se trata del Soneto que figura con el número XXVI en la edición de Adolfo de Castro para la *Biblioteca de Autores Españoles* (1854), impresa en Sevilla por Francisco Álvarez y Compañía⁵²¹. El texto es el siguiente:

	Expuesta en firme escollo al mar insano ⁵²²	
	la no culpada hija de Cefeo,	
	mueve a piedad el reino de Nereo,	
5	remedio a su dolor pidiendo en vano,	5
	cuando rompiendo el aire con liviano	
	vuelo se muestra el vencedor Perseo,	
	que con el gran despojo meduseo	
	orna glorioso la triunfante mano.	
10	De la doncella el llanto y la hermosura	10
	enviaron a un tiempo al pecho fuerte	
	de lástima y amor agudas flechas.	
	Del mar la libra y de la bestia dura,	
	trocando en vida la temida muerte,	
	y en nupciales cantares las endechas.	

Vicente Cristóbal⁵²³ ha estudiado esta pieza de Arguijo comparando algunos de los aspectos del texto con el Soneto 86 de Lope de Vega (que, en opinión de Felipe B. Pedraza, «pudo escribirse [...] en fraternal competencia con el de Arguijo»)⁵²⁴. Señala así la aparición del héroe en el poema de Arguijo como el rasgo que más lo diferencia del texto lopesco. En cambio, al igual que Lope en las *Rimas*, Arguijo inserta en su poema el detalle procedente de Manilio de la compasión del mar (v. 3).

Sin embargo, Cristóbal no hace referencia al otro soneto lopesco sobre el mito de Perseo, el de *Los palacios de Galiana*, donde Lope sí incluye el rescate de Andrómeda por Perseo. En este sentido, cabe destacar cómo Arguijo no explicita en su texto los detalles sobre el vuelo del héroe, mientras que Lope introduce a Pegaso en el de *Los palacios de Galiana*.

Por otro lado, observamos que el soneto de Arguijo no alude a las nereidas, pero sí a su padre Nereo. En cuanto a la figura de Andrómeda –a la que no se nombra directamente en el soneto–, el sevillano nos da razón de su llanto y de las súplicas en las que «en vano» pide «remedio a su dolor» (v. 4).

En lo que se refiere al contenido del texto, como señala Cristóbal, cada estrofa «informa de una acción bien definida: 1ª) exposición de Andrómeda, 2ª) llegada de Perseo, 3ª) enamoramiento, 4ª) liberación.»⁵²⁵

⁵²¹ CASTRO, Adolfo de (1854: 391-404). El volumen recoge las obras de cada uno de los autores (precedidas en cada caso por unos «juicios críticos» llevados a cabo por autores contemporáneos al poeta correspondiente), y va encabezado por un prólogo (pp. V-VIII) y unos «Apuntes biográficos de los autores comprendidos en este tomo» (pp. IX-XXXVI).

⁵²² De Castro ofrece una variante de la edición de Colón, que reza: «En duro escollo expuesta al mar insano».

⁵²³ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 91-92).

⁵²⁴ Vid. VEGA CARPIO: 1993, 374.

⁵²⁵ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 92).

Por último, en el aspecto estilístico encontramos perífrasis ya señaladas por este investigador (en el v. 1, «la no culpada hija de Cefeo», por Andrómeda -ejemplo también de lítotes-; en el siguiente, «el reino de Nereo», por el mar, «que evita así la repetición del nombre común, ya presente en el v. 1») y otras como «el gran despojo meduseo» (v. 7) referida a la cabeza de la gorgona.

Frente al soneto 86 de Lope, Cristóbal destaca en el de Arguijo la sobriedad de imágenes y la sobreabundancia de adjetivos. Destaca, además, el paralelismo de los versos finales, contruidos sobre el doble contraste vida-muerte, nupciales cantares-endechas.

En definitiva, nos hallamos ante una nueva pieza básicamente descriptiva del momento de la liberación de Andrómeda, compuesta con notable voluntad de estilo por el poeta sevillano.

4. 4. 4. 2. FRANCISCO PACHECO

El pintor Francisco Pacheco (1564/71-ca. 1654) tiene en su haber una no muy extensa producción en verso que en buena parte fue recogida en el mismo volumen de Adolfo de Castro⁵²⁶. Dicha antología recopila dieciséis composiciones, entre las que encontramos siete sonetos, dos epigramas, un madrigal, alguna traducción de versos latinos y unos pocos poemas de circunstancias (algunos de ellos dedicados a poetas amigos como Jáuregui o Pablo de Céspedes). Buena parte de estos textos aparecieron en su día recogidos en otras obras del pintor y poeta, o en alguna antología impresa.

Como prosista es autor de un *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (compuesto entre 1599 y 1637), en el que incluye una serie de retratos pictóricos de diversos personajes, acompañados de una breve (y en general elogiosa) semblanza biográfica. Entre estos «varones ilustres» aparecen, de nuevo, sus compañeros de la tertulia literaria de Sevilla (otra de cuyas sedes era precisamente el taller de Pacheco).

Pero entre los libros escritos por Pacheco, el que aquí nos interesa es un tratado que gozó de gran predicamento en su época: el *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (1649). En él se incluyen diversas citas literarias de autores clásicos, así como unas pocas composiciones del propio Pacheco. Entre estas últimas piezas hallamos un curioso soneto que desarrolla el mito de Perseo desde una perspectiva moralizante y que introduce en la literatura española una notable novedad: la de presentarnos a Andrómeda, explícitamente, como una belleza de piel negra⁵²⁷.

⁵²⁶ CASTRO: 1854, 369-371. En este caso no aparecen los correspondientes «juicios críticos».

⁵²⁷ Queremos resaltar el hecho de esta explicitud, pues en efecto Pacheco se refiere directamente a Andrómeda como «la virgen del color patrio teñida». No obstante, debemos recordar que la anónima fábula dedicada a don Pedro Sarmiento de Mendoza indicaba igualmente que los etíopes, debido al estropicio causado por Faetón, hijo del Sol, son «todos morcillos», lo que englobaría igualmente a su princesa. Por otro lado, a la luz de nuestra investigación, ambos poemas parecen haberse compuesto con pocos años de diferencia; sin que por el momento nos resulte posible determinar cuál es el anterior y, por tanto, el primero en hablar de los etíopes como negros de piel. Asimismo parece estar claro que, en todo caso, Pacheco no conocía dicha fábula anónima; aunque esto no implica necesariamente que no se hubiera publicado en el momento de componer nuestro pintor y poeta el presente soneto. Recordemos, por otro lado, el testimonio del Tostado sobre el hecho de que «los etíopes siempre fueron negros».

También este poema ha sido estudiado por Vicente Cristóbal en un artículo en el que precisamente lo presenta como ejemplo excepcional en la literatura española de la caracterización de Andrómeda por este rasgo étnico⁵²⁸. De hecho es así, aunque como veremos más adelante encontramos otro ejemplo en la comedia tardobarroca *También habla lo insensible, los encantos de Medusa y aventuras de Perseo*, de un autor dieciochesco llamado Ignacio Ferrera y Pascual.

En su tratado expone Pacheco la necesidad de que los buenos pintores se documenten acerca de los pormenores del objeto que deben representar, y más cuando se trata de una historia (ya sea bíblica, mitológica o de cualquier otro tipo)⁵²⁹. En concreto, estas son sus palabras al respecto:

[...] fuera conveniente, que los artifices supieran, no medianamente letras humanas, i aun divinas, para acertar en la manera con que an de pintar las cosas, que se les ofrecen [...]. Que no es justo, que los buenos pintores, escluyan el parecer de los escritores, i de los bien entendidos, que les pueden dar buena noticia de las Fabulas, istorias, o Misterios, que se les an de ofrecer.

Yo, desde mis tiernos años, siempre procurè, con particular inclinacion i afecto, inquirir i saber por los libros, i por varones doctos, muchas cosas, para la noticia de la verdad, i puntualidad de las Fabulas, o istorias⁵³⁰.

⁵²⁸ CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1997).

⁵²⁹ Aunque el dato no guarda una relación directa con esta cuestión, llamamos la atención sobre el hecho de que los dos epigramas de Pacheco que encontramos recogidos en la *B. A. E* tengan como asunto la sátira contra los malos pintores. Así, el primero de ellos dice: «Sacó un conejo pintado/ un pintor mal entendido;/ como no fué conocido/ estaba desesperado./ Mas halló un nuevo consejo/ para consolarse, y fué/ poner dè su mano al pié/ de letra grande *conejo*». Por su parte, el segundo reza: «Pintó un gallo un mal pintor,/ y entrò un vivo de repente,/ en todo tan diferente,/ cuanto ignorante su autor./ Su falta de habilidad/ satisfizo con matallo;/ de suerte que murió el gallo/ por sustentar la verdad». Este último texto aparece también recogido en el *Arte de la pintura*, aunque según indica De Castro (en su n. 6) se publicó inicialmente entre las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa. También indica De Castro en los «Apuntes Biográficos» de Pacheco que «sus dos epigramas son muy apreciables, y el asunto de uno de ellos ha quedado como proverbio». Se refiere al segundo, como poemas comprobar por el testimonio que hallamos en una obrilla titulada *Diálogo sobre el arte de la pintura* (Sevilla, 1819), del pintor, historiador y crítico de arte Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). El opúsculo (que consultamos en la edición de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla-Fondos digitalizados) desarrolla un coloquio entre el pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y el checo Anton Raphael Mengs (1728-1779), quienes entablan una conversación sobre las artes pictóricas tras un encuentro casual en las «mansiones del olvido», como indica Mengs al inicio del diálogo (según Antonio de la Banda y Vargas (1995): «La historiografía artística andaluza en los siglos XVIII Y XIX». *Laboratorio de arte*, 8, pp. 207-216, se trata del «empireo» [p. 211]). En un momento dado (p. 29), Murillo indica que el epigrama de Pacheco ha quedado como refrán entre los pintores sevillanos, y procede a recitarlo. Por otro lado, advierte De Castro que el epigrama aparece en algunos libros impresos atribuido al Conde de Villamediana. En efecto, así lo encontramos en la *Traducción de epigramas ajenos, profanos y sagrados* de Juan de Iriarte. Se trata de una colección de epigramas escritos originalmente en castellano por diversos autores, que Iriarte presenta traducidos al latín. El *Epigrama XIII* de dicha antología corresponde en efecto al de Pacheco, aunque se atribuye a Villamediana. La *Traducción* aparece como sección en el volumen titulado *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte, publicadas en obsequio de la literatura, a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito. Año de MDCCLXXIV* (ed. Digital en Google Play). La versión latina del epigrama en cuestión figura en las pp. 214-215.

⁵³⁰ *Arte de la pintura, sv antigvedad y grandezas [...]. Por Francisco Pacheco vezino de Seuilla. Año 1649. Con privilegio. En Seuilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajería*. Edición digitalizada por Google Libros. BDHAH (Biblioteca Digital d'Història i Art Hispànic. (pp.174-176)

Para ilustrar esta idea -que supone la aplicación del tópico *ut pictura poiesis*, uno de los lemas del grupo de artistas hispalenses-, Pacheco anuncia dos ejemplos: uno en una fábula antigua y otro en la historia sagrada. Obviamente es el primero el que nos interesa, pues la fábula no es otra que la de Perseo (mientras que el segundo ejemplo se refiere a la decapitación de San Pablo).

Según explica nuestro pintor, sus dudas se iniciaron al leer un terceto de los *Triunfos* de Petrarca relativo a Perseo, que pasa a citar en su versión original italiana para después ofrecernos la traducción llevada a cabo por él mismo, que dice así:

Perseo era el uno, i quise saber como
Andromeda le agrada en Etiopia,
virgen negra, i cabello, i lindos ojos

El pintor y poeta consultó entonces a su amigo y contertulio Francisco de Rioja, «como tan erudito», y este le contestó mediante un escrito que pasa a transcribir:

Andromeda, hija de Cefeo y de Casiope, dize Apolodoro, que fue echada a la Vallena, porque su madre se glorio de tener mayor hermosura que las Nereidas. Higinio en el Poetico Astronomico, que porque su madre antepuso la hermosura de la hija, a las de las Neridas [*sic*]. Que fuese negra, muestra Ovidio en sus transformaciones, diziendo; que Persio [*sic*] vino en Etiopia, i en los campos de Cefeo, hallò a su hija atada a la roca. I Plinio Estrabon, Higinio, i Apolodoro, dizen; que passò en Etiopia, donde era Rei Cefeo. De donde se colige claro que era negra, pues era Etiope. Ovidio en la Epistola de Safo a Faon, dize claramente que era negra.

Sum brevis; at nomen quos terras impleat omnes
et mihi, mensuram ominis ipsa fero
Candida si non sum placuit Cephera Perseo
Andromede patriae fusca colore sua.
Et variis alba iunguntur saepe columba,
et niger a viridi turtur amatur ave

Esto es

Pequeña soi, pero mi nombre excelso
es tan grande que el ancho mundo ocupa,
i vengo a ser con el igual en todo.
Si no soy blanca, Andromeda a Perseo
agradò, aunque en color patrio teñida,
tambien se junta candida paloma
con la que està teñida en color vario;
i la tortola negra de la verde
ave, vive ligada en dulce lazo.

De aquí lo trasladò el Petrarca, cuando dixo,

Vergine bruna

El Uellutello, interprete suyo lo declara bien, diziendo

*Costui amò a Andromeda, figliola de Cepheo, avengache tuta bruta e
negra fose.*

A la luz de estas revelaciones de Rioja, Pacheco concluye lo siguiente:

Ya vemos esta Fabula declarada doctissimamente, contra eluso comun de la pintura, que haze a Andromeda blanquissima i hermosissima, siendo natural de Etiopia. Pero las mentiras, que las acrecientan los pintores, no es tanto de maravillar, aunque descubren su poca noticia. Donde no se pueden tolerar es en las istorias, o misterios, de nuestra fè.

Es este el contexto en el que Pacheco nos presenta el soneto que nos ocupa, en el que recrea el mito de Perseo con la única intención (según declara él mismo) de que pueda servir para entretenimiento y provecho moral. El texto, tomado directamente de la edición de 1659. reza como sigue⁵³¹:

La virgen del color patrio teñida
en duro lazo, aguarda en alta roca,
por la voraz armada, horrible boca
el triste fin de su fatal partida.

Por Azabache, i perlas conocida
pluvia, i cabello que la cubre, i toca
fue del joven rendido, a quien provoca,
por no morir, a darle dulce vida.

I mi parte inmortal, por culpa oscura,
del Dragon casi ya en la boca fiera,
aun a su libertad niega el desseo;

I aunque fuerça d'el cielo l'asegura,
ni el daño teme, ni el remedio espera,
tanto es ingrata al celestial Perseo.

⁵³¹ Esta versión coincide con la ofrecida por De Castro en la *B. A. E.*, p. 369. No obstante, señala CRISTÓBAL LÓPEZ (1997: 330) que, según Sánchez Cantón, en el manuscrito original aparece una hoja pegada sobre la versión inicial, y que contiene otra versión que sería la «definitiva», en la que aparecen algunas ligeras variantes. Esta última es la que Vicente Cristóbal considera como la más fiable, aunque en realidad el texto que comenta es el que hemos transcrito. La otra versión reza como sigue:

La virgen del color patrio teñida
en duro lazo, aguarda en alta roca,
por la voraz del monstruo armada boca,
mísero fin de su fatal partida.

Por Azabache, i perlas conocida
(lamento que el favor celeste invoca),
fue del joven amante, a quien provoca
su muerte a defender la ajena vida.

I mi porción mejor, por culpa oscura,
del Dragon casi ya en la boca fiera,
aun a su libertad niega el desseo;

Pues bien que excelso amparo la asegura,
ni el daño teme, ni el remedio espera,
tanto es ingrata al celestial Perseo.

Como se ve, el verso inicial del soneto está tomado directamente de la traducción del pasaje de las *Heroidas* llevada a cabo por Rioja. Tal y como es propio de esta forma métrica, la estructura se divide en dos partes: los cuartetos por un lado y por el otro los tercetos. En este caso, el poema desarrolla una alegoría de tipo moralizante en la que la primera parte se toma de la materia mitológica y la segunda se reserva para la interpretación.

Las claves de este poema ya fueron apuntadas por Rosa López Torrijos⁵³², quien transcribe el texto y señala cómo Pacheco lo dedica «a la exhortación moral que supone la comparación del alma con Andrómeda, del dragón con el infierno y de Perseo con Cristo, cuya acción salvadora Andrómeda acepta y el alma ingrata rechaza»⁵³³.

En la misma línea, Vicente Cristóbal señala cómo en el soneto de Pacheco «se hace perfecta adecuación de la fábula de Perseo y Andrómeda con el misterio de la redención»⁵³⁴. Cristóbal sitúa en Alfonso X los antecedentes de esta correspondencia que, sostiene, llegará a su culminación con el auto calderoniano. Según esta interpretación alegórica, Andrómeda representaría al alma humana y Perseo a Cristo. En esta misma línea, el detalle de la negrura serviría al poeta para destacar la mancha del pecado que contamina al alma.

Acerca de las fuentes antiguas, Cristóbal deja claro que las alusiones a una Andrómeda negra resultan excepcionales. Sin embargo es él quien aporta unas referencias clásicas más abundantes que las Pacheco y Rioja, ya que se remite a otros textos de Ovidio (todos ellos del *Ars Amatoria*); mientras que Rioja se limita a citar como argumento el hecho de que todos los autores de la Antigüedad indican claramente que Andrómeda es etíope, de lo que él deduce (parece que en la misma línea que Petrarca y su comentarista) que era negra. Un aspecto que solo encuentra apoyo en una fuente clásica: las *Heroidas* ovidianas.

En efecto, el sulmonense contradice en otros pasajes de su obra lo que él mismo indica en las *Metamorfosis*, donde Perseo confunde inicialmente a la princesa con una estatua de mármol debido, precisamente, a la blancura de su piel. Y así, además del fragmento de las *Heroidas* traducido por Francisco de Rioja, encuentra Cristóbal hasta tres citas del *Ars amatoria* en las que se alude al color oscuro de la piel de la muchacha⁵³⁵.

No obstante, supone nuestro crítico que el sevillano había consultado el pasaje de las *Metamorfosis* para construir el enrevesado cuarteto segundo, que para su correcta comprensión reordena como sigue: «Por azabache y perlas, lluvia y cabello que la cubre y toca, fue conocida del joven rendido, a quien provoca, por no morir, a darle dulce vida». Se referiría así el poeta al hecho de que el héroe solo reconoce a Andrómeda como humana cuando capta sus lágrimas («perlas») y el cabello ondeando al viento.

⁵³² LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra. El texto publicado por esta autora es el mismo que hemos transcrito. i. e., el de la ed. de 1659.

⁵³³ LÓPEZ TORRIJOS (1985: 239).

⁵³⁴ CRISTÓBAL LÓPEZ (1997: 331).

⁵³⁵ Estos pasajes son: I, 51-54; II, 641-642 y III, 189-192. Vid. *supra*, apartado 3 de la Primera Parte del presente trabajo.

Por lo demás, el uso del color negro de la piel de Andrómeda para acentuar la alegoría (simbolizando la mancha del pecado) es el único hallazgo poético que Cristóbal reconoce en el soneto de Pacheco⁵³⁶.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que el propio pintor y poeta nos confiesa al presentar este texto lo siguiente:

No ofreciendoseme ocasión en pintura, segui en verso esta opinion, en un Soneto, moralizando esta fabula, que para descanso, y divertimento gustoso, se puede referir aquí sin ambicion.

Por tanto, pensamos que debemos juzgar con benevolencia este curioso poema que el suegro de Velázquez construyó (sin mayores pretensiones, o al menos eso es lo que dice) sobre la base de una metáfora moralizante; y que presenta como particularidad la de introducir por primera vez en nuestra literatura a una Andrómeda negra.

4. 4. 4. 3. MIGUEL COLODRERO DE VILLALOBOS

Fuera ya del grupo sevillano, aunque también dentro del humanismo andaluz, encontramos a este poeta algo más joven que los anteriores. Nacido en Baena (1608) y muerto hacia 1660, Colodrero de Villalobos se relacionó con autores como Lope, Montalbán o Soto de Rojas. Por su estilo e intereses se adscribe a la segunda generación gongorina; aunque su soneto sobre Perseo es contemporáneo a los ya comentados, o incluso anterior.

Como indica Jesús Ponce Cárdenas, Colodrero cultivó diversos géneros: «el epilio (serio o burlesco), la canción, los tercetos afines a la modalidad epistolar, el soneto, el epigrama, el romance»⁵³⁷. El poeta, que no careció en su época de cierto reconocimiento, había caído en el olvido hasta que Antonio Cruz Casado reivindicó su figura, ya en el umbral de siglo ^{xxi}⁵³⁸.

Publicó cuatro volúmenes de poesía -Cruz Casado sugiere que tal vez existió un quinto-. En el primero de ellos (*Varias rimas*, publicado en Córdoba en 1629), Colodrero nos ha dejado un curioso soneto que, como el de Pacheco (aunque en otra línea) desarrolla el mito de Perseo desde un punto de vista moralizante; si bien, como veremos, el poeta lleva sus argumentos hasta unos extremos que quizá resultan un tanto excesivos⁵³⁹.

⁵³⁶ En efecto, el investigador traslada al ámbito literario la escasez de méritos que López Torrijos atribuye a Pacheco en el terreno del arte pictórica. Y es que esta estudiosa critica la elección de Pacheco para decorar la sevillana Casa de Pilatos, propiedad de don Fernando Enríquez de Ribera, III Duque de Alcalá (y que era otra de las sedes de reunión de la academia poética herreriana). En efecto, en opinión de esta investigadora, «Pacheco era una de las sensibilidades más negadas para interpretar la mitología» (LÓPEZ TORRIJOS: 1985, 136), ya que su interés primordial al representar las historias mitológicas era el de moralizar (y parece que no solo en la pintura, sino también en la poesía).

⁵³⁷ PONCE CÁRDENAS (2006a).

⁵³⁸ CRUZ CASADO (2000-2001).

⁵³⁹ Curiosamente, Cossío pasa por alto este soneto en sus *Fábulas mitológicas*, a pesar de que dedica un epígrafe a Colodrero de Villalobos y se refiere a la *Fábula de Teseo*, contenida en este primer libro del poeta de Baena. Asimismo obvia la presencia en el volumen de otra *Fábula de Hipomenes y Atalanta*, así como un soneto dedicado a la fábula de Alfeo. Por otro lado, tampoco Vicente Cristóbal (1989) menciona este soneto de Colodrero sobre el mito de Perseo.

Señala Ponce Cárdenas que algunas de las composiciones de Colodrero presentan un doble sentido erótico, aunque las más tempranas conllevan una prevención contra la lascivia; por lo que, según este crítico, «podrían servir como preámbulo conceptual que enlaza con las lecturas del erotismo más extendidas durante la Edad Barroca⁵⁴⁰». Así ocurre en nuestro soneto (*Varias rimas*, 8), donde el poeta reflexiona sobre los malos frutos de la lujuria. El texto es el siguiente:

No hay cuidado a quien no engañe el interés

Júpiter, dios con voluntad rendida,
diligenció martelos fomentados
de afectos, con exceso enamorados,
en gotas de oro su deidad llovida.

A Dánae gozó, aunque escondida
de Acrisio en los recatos más cerrados
que a su preciosa llave no hay candados
rebeldes, no, del interés movida.

De tan ricos amores procedido,
fue Perseo cuchillo de Medusa
y de su abuelo término a los días.

Con muerte rigurosa, si confusa,
negó vidas, a muchos atrevido,
que siempre engendró el oro tiranías.

El análisis del poema que expone Ponce Cárdenas hace hincapié en la caracterización negativa tanto de los protagonistas del episodio como del fruto de sus amores adúlteros. De este modo, el interés crematístico se convierte de nuevo en el motor de la entrega de Dánae, mientras que Júpiter se presentaría como un dios dominado por sus pasiones carnales. Por añadidura, el hijo nacido de esta unión ilícita se caracteriza como un tirano que deja a su paso numerosas víctimas mortales.

En efecto, tal parece ser la conclusión de Colodrero, como podemos observar en el verso final, donde sentencia «que siempre engendró el oro tiranías». Pero, a su vez, también Ponce Cárdenas parece suscribir esta interpretación, a juzgar por la manera en que carga las tintas contra el pobre héroe argivo. Así lo observamos en el siguiente fragmento:

Los versos 12-3 [*sic*] recurren a la *minutio* para no hacer en exceso prolijo el catálogo de asesinatos perpetrados por el caudillo griego⁵⁴¹.

Y más abajo añade:

Resulta, con todo, llamativa la lección ampliada de dicho episodio mitológico, ya que mediante el contenido de los tercetos (que reflejan con bastante pormenor el comportamiento execrable del bastardo nacido de aquellos amores ilícitos) el escritor parece abundar en un tipo de mensaje moral muy marcado

⁵⁴⁰ PONCE CÁRDENAS (2006a:108).

⁵⁴¹ PONCE CÁRDENAS (2006a: 109).

(los frutos de la lujuria son por naturaleza asesinos, el poder del oro es creador de tiranos)⁵⁴².

En nuestra opinión, semejante conclusión se debe a una interpretación notoriamente sesgada del episodio de la lluvia de oro, así como de sus causas y consecuencias. En efecto, al tópico del amor venal de Dánae (de larga tradición) se une la despiadada (y simplificadora) consideración de Perseo como un cruel asesino en serie. Y así, se alude a Medusa y a Acrisio como dos de sus víctimas inocentes, sin matizar las circunstancias en que se dieron estas muertes. Es así como:

- a) Perseo pasa de ser considerado como un héroe a ser tachado de tirano;
- b) la decapitación de la monstruosa gorgona, de ser su primera gran hazaña al primero de una larga lista de crímenes;
- c) la muerte de Acrisio, de un desdichado accidente con el que se daba cumplimiento al oráculo, a otro homicidio cruento;
- d) encima, se omite tanto el encierro de Dánae por Acrisio como el abandono por este a una muerte segura de su hija y nieto recién nacido;
- e) además, tampoco se nombra a Polidetes (aunque entraría dentro de la supuesta ristra de víctimas que el cruel Perseo habría ido dejando a su paso) como artífice de la primera misión del joven, enviado cruelmente al gran peligro de acabar con un ser monstruoso responsable de muchas petrificaciones.

Así pues, si ya nos parece cuando menos discutible la consideración de Dánae como una joven interesada que no duda en vender su virginidad a cambio de unas cuantas monedas de oro, creemos que es necesario forzar hasta el extremo el comportamiento de Perseo para ofrecer una imagen suya tan distorsionada y negativa: una imagen que lo convierta en modelo para mostrar las nefastas consecuencias de la lujuria. Sin embargo, esa es la interpretación que de nuestro mito encontramos en este soneto de Colodrero de Villalobos.

Por lo demás, Ponce Cárdenas señala el gusto del poeta por una utilización gongorina del léxico (*negar* vidas) y otros recursos plenamente culteranos, en especial pertenecientes al plano de la sintaxis. Entre ellos, señala el uso continuo del hipérbaton (así lo observamos, por ejemplo, en los v. 4 y 9); el participio absoluto (v. 4); la fórmula adversativo-aditiva «A si B» («muerte rigurosa, si confusa»); o la doble negación de los vv. 7-8 (que probablemente se deba también a razones métricas).

4. 4. 4. 4. EL CONDE DE VILLAMEDIANA.-

En 1629 se publica póstumamente la *Fábula de Faetón* de don Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (1582-1622). El poema, en octavas reales, recrea en el más enrevesado estilo gongorino esta historia mitológica⁵⁴³ –una de las que tuvieron mayor

⁵⁴² PONCE CÁRDENAS (2006a: 110).

⁵⁴³ Para una síntesis del argumento de este mito, *Vid. supra*, n. 509.

predicamento entre nuestros poetas áureos– que, en opinión de Cossío, es «la más brillante, arrojada y rica de elementos de todas las *Metamorfosis*.»⁵⁴⁴

Uno de sus episodios más célebres es la visita del joven protagonista al palacio del Sol, cuyas paredes estaban profusamente ornadas con representaciones pictóricas de todo tipo de divinidades, astros y otras criaturas del mundo mitológico –pasaje, por tanto, análogo al que comentábamos más arriba de *La Circe* lopesca–. Señala Cossío cómo

La indicación de que en el palacio estaban representados dioses y ninfas, signos y planetas, sirve a Villamediana para recordar todas las fábulas mitológicas que, como en lindísima miniatura, fija cada una en una octava.⁵⁴⁵

Es en este pasaje –notablemente amplificado por nuestro poeta respecto al relato ovidiano– donde encontramos una octava dedicada a la liberación de Andrómeda por Perseo (estrofa 57). Los ocho versos que la componen rezan como sigue:

Por culpa ajena en lazos de diamante
yace, a más duro escollo vinculado,
el imán que desnudo vio el amante
y al marino suplicio destinado,
cuando el denuedo argólico volante
–arma de amor y de sí mismo armado–
en digno vencimiento y digna gloria
tanta premió beldad, tanta victoria.⁵⁴⁶

La enorme complejidad del texto lleva a Vicente Cristóbal a practicar una «traducción» del mismo en dos fases:

Según una primera aproximación prosística, consistente tan sólo en una reordenación de las palabras, el contenido sería el siguiente: «El imán, que el amante vio desnudo y destinado al suplicio marino, yace por culpa ajena vinculado en lazos de diamante a escollo más duro, cuando el denuedo argólico volante –arma de Amor y armado de sí mismo– premió tanta beldad, tanta victoria en digno vencimiento y digna gloria».

Una segunda aproximación, amplificando lo condensado y glosando los vínculos entre plano metafórico y plano real, vendría a decir así: «Andrómeda, atractiva cual imán, a quien el amante Perseo vio desnuda y destinada al suplicio de un monstruo marino, yace, no por culpa suya sino de su madre, atada con cadenas tan duras como diamante a un escollo todavía más duro, cuando el denodado Perseo, natural de Argos, volando y sirviendo de arma al Amor para herir con él a Andrómeda, pero al mismo tiempo armado él con su propio valor, premió la belleza sin igual de Andrómeda y la victoria amorosa que sobre él había conseguido con un merecido sometimiento a ella y una gloria merecida, resultado de su hazaña.»⁵⁴⁷

Como vemos, se da una voluntad por parte de Villamediana de oscurecer el sentido del texto, voluntad que obedece a la necesidad de sorprender el lector culto al que se dirige la obra y que conocía sobradamente el contenido de la fábula aludida en esta octava.

⁵⁴⁴ COSSÍO (1998: 462).

⁵⁴⁵ COSSÍO (1998: 464).

⁵⁴⁶ Citamos el texto ofrecido por CRISTÓBAL LÓPEZ (1989, 93), quien no indica su procedencia.

⁵⁴⁷ CRISTÓBAL LÓPEZ, *ibídem*.

Para alcanzar tal objetivo, el poeta pone en juego todos los recursos expresivos que se encuentran a su alcance, de manera que nuestra estrofa, como cada una de las que componen el poema, destila culteranismo por todos los poros.

En este sentido, sin duda el rasgo más acusado es la latinización del idioma, especialmente patente en dos planos: el léxico-semántico y el morfo-sintáctico. En el primer caso cabe destacar vocablos como *yace* o *vinculado*. A ello podemos añadir un recurso señalado por Vicente Cristóbal: la metonimia del tipo «abstracto por concreto», que aparece en nuestro texto en dos ocasiones (*denuedo argólico* por «denodado Perseo, natural de Argos⁵⁴⁸», y *marino suplicio* en lugar de «monstruo marino enviado como suplicio expiatorio»).

En cuanto al nivel gramatical, lo más notable es el escogido orden sintáctico, que altera la ordenación lógica de las palabras a través de diversos hipérbatos –de ahí que el primer paso para la comprensión del texto pase por una reordenación–. Especialmente llamativo es el caso del último verso de la octava, en el que la intercalación del verbo entre determinante y sustantivo («tanta premió beldad») parece especialmente gratuita, por cuanto el empleo del orden lógico en nada afectaría ni a la métrica –en todo caso, en el ritmo del endecasílabo– ni tampoco a la rima⁵⁴⁹. También es latinismo morfosintáctico la utilización del participio de presente (*volante*, en rima con *amante*, forma ya lexicalizada).

Cristóbal señala en la estrofa otros recursos estilísticos como los siguientes:

En primer lugar la metáfora: «lazos de diamante», «imán», se refieren respectivamente a las duras cadenas que sujetaban a la muchacha, y a Andrómeda, en cuanto que dotada de un poderoso atractivo [...]. Como ornato, añádese el quiasmo del verso sexto («arma de Amor y de sí mismo armado»), que conlleva aliteración; asíndeton y anáfora en el último verso, y anáfora también en el penúltimo, creándose una estructura paralela entre los dos versos finales.

El mismo crítico observa cómo la presente octava se ubica dentro del poema de Villamediana en una posición estratégica, ya que supone una especie de transición en la enumeración de las fábulas mitológicas aludidas en cada uno de los cuadros que se describen en esta parte de la obra. En efecto, entre los cuadros que decoran el palacio del Sol se habían enumerado los alusivos a fábulas ambientadas en tierra, mientras que las siguientes tienen como escenario el mar. Nuestra estrofa, referida a la representación de una escena mitológica ambientada en la playa, se encuentra así a caballo entre ambos espacios. En ello Villamediana sigue y amplifica la fuente ovidiana, «pues en *Met.* II, 5-7, constaba la triple división de las representaciones (mar, tierra, cielo) [...] Ovidio, desarrollando lo relativo al mar, hablaba en vv. 8 ss. de Nereidas y dioses marinos, y Villamediana, amplificando el tema, incluyó el episodio de Andrómeda, relacionado con las Nereidas⁵⁵⁰».

⁵⁴⁸ Según CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 93), este ejemplo «tiene como clásico precedente la fórmula «fuerza de Hércules» –βίη Ἡρακλειῆ – para referirse a Hércules».

⁵⁴⁹ Como indica CRISTÓBAL LÓPEZ (*ibídem*), se trata de un caso de «*disiunctio* adjetivo-nombre, típica del lenguaje poético latino».

⁵⁵⁰ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 94).

4. 4. 4. 5. ALUSIONES A DÁNAE (*AMOR VENALIS*).

Además del peculiar soneto de Colodrero de Villalobos, quien achacaba a unos orígenes pecaminosos la supuesta maldad de Perseo, la escena de la lluvia de oro suscitó entre nuestros poetas áureos otras numerosas recreaciones que la utilizaban como *exemplum mythologicum* para alertar contra el poder del dinero y criticar a la mujer que se vende por dinero, modelo cuyo prototipo se identificaría con Dánae. Ángel Jacinto Traver⁵⁵¹ nos presenta hasta cinco casos representativos del uso de este motivo temático en autores de nuestros Siglos de Oro:

- 1) El Poema XXXIII de Francisco de Aldana (ca. 1537-1577), en el que el poeta utiliza también el ejemplo de Hipómenes y Atalanta con el mismo fin.
- 2) El soneto *A Júpiter* de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), que se dirige al dios supremo de los paganos para afearle su conducta poco ejemplar y emplearla como razón para no tenerle devoción:

Si entras como ladrón por los tejados
corrompiendo con oro las doncellas,
y quieres que tengamos por estrellas
tus hijos, de adulterios engendrados

- 3) El soneto del otro Leonardo, Bartolomé (1562-1631), que comienza «No temas el halago ni el desprecio». En este caso, el autor se sirve del ejemplo clásico para ilustrar el consejo que le da a su amigo Lauso para que utilice con discreción el soborno a Lisa, la dama a la que pretende conquistar; pues esa misma discreción habría sido la empleada por Júpiter en la corrupción de Dánae.
- 4) El célebre soneto quevedesco «Bermejazo sonoro de las cumbres», parodia de la persecución de Apolo a Dafne en la que el más implacable de nuestros poetas satíricos (1580-1645) emplea también el ejemplo de Dánae para ilustrar la manera idónea de conseguir los favores de una doncella.
- 5) La *Canción al oro*, de Juan de Jáuregui (1583-1641), donde se aporta el ejemplo de la lluvia de oro para sentenciar que el dinero es capaz de vencer cualquier obstáculo, incluso las precauciones que tuvo Acrisio para tratar de preservar la virginidad de su hija.

Dentro de estos autores, el recurso que más nos llama la atención es el juego de palabras centrado en la expresión «levantarse las faldas», aplicada a Dánae en la descripción de la lluvia de oro. En los poemas aludidos, tanto Aldana como Quevedo la emplean en un doble sentido: literal, referido al hecho de que la muchacha recoge las monedas de oro en la falda; y metafórico, con un trasfondo erótico, para aludir a su entrega sexual⁵⁵².

⁵⁵¹ TRAVER VERA (1996: 227 y 233).

⁵⁵² TRAVER VERA (1996: 228) encuentra un antecedente de esta «anfibología deliberada» en Ovidio, *Amores* III, 34a: «praebuit ipsa sinus».

4. 4. 4. 6. DOS CASOS CURIOSOS: SOBRE LA LLUVIA DE ORO EN LA PINTURA

Además de los ejemplos señalados por Traver Vera, encontramos dos casos muy curiosos en los que el poeta aborda la escena de la lluvia de oro fijándose en su representación pictórica. En este sentido, resulta de obligada mención el hecho de que en la época fueron muy difundidas dos obras pictóricas sobre este asunto: por un lado, el conocido cuadro de Tiziano, encargado por Felipe II para decorar una de las salas del Palacio Real, y que se pintó entre 1553 y 1554; y por otro los frescos que el pintor Becerra realizó para el Palacio del Pardo en 1563. La escena era, pues, conocida por el público (al menos por aquel al que estaban destinados los poemas que ahora nos ocupan).

EL SONETO XXXIV DE LITALA Y CASTELVÍ

El primer poema es el soneto *A una tabla de Ticiano, en que está pintada la historia de Dánae*. Aparece con el número XXXIV en el volumen titulado *Cima del monte Parnaso español. Poesías*, de Joseph de Litala y Castelví (Caller, 1672). Está dedicado enteramente a la descripción del cuadro de Tiziano, y reza como sigue:

Viuas las tintas, mano si elegante,
y en templas desatados los colores,
animan las carmines los candores
de tu divino rostro, y tu semblante.
El oro, que liquida el fulminante
Iupiter, por gozar de tus faoures
áspero està, y al tacto los primores
miente de Apeles, miente de Timante.
Que mucho si la gloria de Ticiano
el lienzo mancha, en el las lineas tira,
claros formando aquí, y aculla lexos.
Vidas da el mouimiento de su mano,
Danae se quexa, Iupiter suspira,
y de sus ojos queman los reflexos.

Como vemos, en la primera parte el poeta se dirige a Dánae para glosar su belleza, y candor, aunque más tarde habla en tercera persona de ambos protagonistas: la joven princesa argiva y el dios seductor. Por otro lado, el poema supone un elogio a la técnica pictórica del artista y a su maestría al captar la escena mitológica.

ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO: LOS DONAIRES

En 1624 se publica la primera parte de los *Donaires del Parnaso*, de Alonso de Castillo Solórzano. Nacido en Tordesillas, aunque de ascendencia valenciana, fue bautizado en 1584. Trasladado a Madrid, se integró en el grupo de poetas del entorno de Lope de Vega, donde cultivó la vena jocosa y satírica de la poesía de la época. Al servicio de diversos nobles residió en ciudades como Barcelona y Valencia, donde publicó algunas poesías y piezas teatrales.

El último dato sobre su vida lo sitúa en 1641, cuando vio la luz la segunda edición de su comedia *Los alivios de Casandra*, publicada en Barcelona, mientras estaba al servicio

de don Pedro Fajardo. Luciano López Gutiérrez (en su tesis doctoral, que constituye una edición y estudio de los *Donaires*) supone que el poeta debió de fallecer «en algún lugar de Italia, pues don Pedro Fajardo fue nombrado por este tiempo embajador de Roma y después virrey de Sicilia, donde murió en 1647»⁵⁵³.

Se trata de un volumen de poesía satírica que incluye, entre las dos partes en que se divide (el segundo volumen aparecería al año siguiente) una serie de composiciones de asunto mitológico, presentadas con tratamiento jocoso. Entre ellas hallamos varias que constituyen verdaderas fábulas mitológicas burlescas, y otras piezas (en general canciones o algunos sonetos) de carácter menor o asunto anecdótico. Centrándonos en las fábulas, se encuentran en su mayoría en el primer volumen, donde figuran: la *Fábula de Acteón*, *El robo de Europa*, la *Fábula de Marte y Venus*, la de *Pan y Siringa*, la de *Polifemo* y la de *Adonis*. Por lo que se refiere a la segunda parte hallamos una única fábula propiamente dicha: la *Fábula del nacimiento de Vulcano y su crianza por unas monas en la isla de Lemnos*.

Así pues, no encontramos en esta compilación de poesía jocosa (en la que el mundo mitológico constituye solo una parte, aunque importante, pues muchos de los poemas abordan temas costumbristas) ninguna fábula que aborde propiamente el mito de Perseo. Sin embargo, figura en la obra una canción dedicada *A la vieja que pintan recogiendo la lluvia de Júpiter cuando gozó a Dánae*. Aparece en la primera parte, con el número 42, y ocupa 36 versos. Estos constituyen una silva, con un total equilibrio numérico entre los heptasílabos y los endecasílabos.

En realidad, esta composición se centra en la sátira de la vieja, presentada como el prototipo celestinesco de la alcahueta avarienta, en combinación con la crítica despiadada de la fealdad propia de la vejez, al estilo quevedesco. Sirvan como muestra los versos iniciales:

Algebrista de amores,
que juntas voluntades separadas,
después que ves tus flores
de mil caniculares agostadas;
sin darme al desacato,
estos versos dedico a tu retrato.

Así pues, poco o nada aporta este poema al tratamiento del mito de Perseo en nuestras letras, salvo alguna leve alusión a la lluvia de oro y a la prisión de Dánae; pues ni siquiera encontramos una recreación de la escena de la vieja recogiendo las piezas de oro. Pese a ello, en este poema es este personaje el que asume el protagonismo, frente a la total ausencia de referencias a la vieja sirvienta en el soneto de Litala y Castelví. Es más: en el caso de Castillo Solórzano, es la criada la que asume encarnación de la avaricia, sin que se mencione a Dánae como prototipo del amor venal. Curiosamente no podemos saber si el poeta se está refiriendo a la pintura de Tiziano o a la de Becerra, o tal vez a ambas; pues el título habla de que así es como «pintan» a la vieja, lo que bien podría interpretarse como una alusión a la existencia de varias representaciones pictóricas del personaje.

⁵⁵³ LÓPEZ GUTIÉRREZ (2003)

Pese a que no encontramos en Castillo Solórzano una referencia específica a la fábula de Perseo, nos ha parecido interesante nombrar esta composición como una rara muestra de la utilización de mitología casi como pretexto para la sátira de tipos sociales tan del gusto de nuestro Siglo de Oro.

4. 4. 4. 7. LA CINTA DE ARANJUEZ DE GABRIEL DE CORRAL

En nuestro recorrido por la presencia del mito de Perseo en la literatura española del XVII, nos referimos en este apartado a una curiosa obra debida a este poeta vallisoletano (1588-1646)⁵⁵⁴.

Sabemos de él que contrajo matrimonio en 1609, y que en 1645 figura como abad de Toro; por lo que su ordenación sacerdotal debió de ocurrir en una fecha indeterminada, enmarcada entre las dos anteriores, sin que podamos precisar si ya se había producido en el momento en que se editó esta obra⁵⁵⁵.

El volumen, titulado *La Cintia de Aranjuez*, se publicó en 1629, aunque seguramente fue compuesto unos años antes⁵⁵⁶. Se trata de una novela pastoril «de tema complicadísimo y forzado, como las demás obras congéneres, pero escrita en una prosa relativamente fácil de leer y en una poesía amena y alegre», según estima Brown⁵⁵⁷.

En realidad, en la novela la trama pastoril no es más que una excusa para insertar una serie de composiciones poéticas que el autor había escrito con anterioridad, como con toda franqueza indica él mismo en el *Prólogo*:

Todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento, y para hazerlos tolerables los engarzé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados⁵⁵⁸.

De ahí que De Corral subtitulase su obra con la aclaración «Prosas y versos», aunque en opinión de Cossío estos últimos constituyen lo mejor del libro.

También Juan Bautista Avalle-Arce incluye la *Cintia* en su estudio sobre la novela pastoril en España, (dentro del Capítulo VI, dedicado a «los raros»)⁵⁵⁹. Sin embargo, su opinión acerca de la obra no es precisamente favorable, como observamos en el siguiente juicio:

⁵⁵⁴ No debemos confundir a este autor pucelano con su quasi homónimo Gabriel García del Corral, también poeta. Vid. BROWN, Kenneth (1982, p. 9).

⁵⁵⁵ Las noticias acerca de este autor se deben a la *Miscelánea vallisoletana* de Narciso Alonso Cortés (1ª serie, Valladolid, 1912, p. 147; 7ª serie, Valladolid, 1944, p. 15). Por nuestra parte las hemos tomado de forma secundaria: *apud*. COSSÍO (1998, II, p. 17) y BROWN (*loc. cit.* en n. anterior).

⁵⁵⁶ Cf. AVALLE-ARCE, Juan B (1947). «Notas a la *Cintia de Aranjuez*». *NRFH*, I, pp. 178-180. *Apud*: AVALLE-ARCE, Juan B (1974). *La novela pastoril en España*. Madrid: Akal, p. 198.

⁵⁵⁷ BROWN, *loc. cit.*, *ibídem.*.

⁵⁵⁸ *La Cintia de Aranjuez prosas y versos*, «Prologo al señor don Iorge de Touar, Valderama [*sic.*], y Loaysa». Citamos por la edición digitalizada por GoogleBooks, que carece tanto de portada como de *imprimatur*, y que se corresponde, al parecer, con la edición original. Estas páginas preliminares van sin numerar.

⁵⁵⁹ AVALLE-ARCE (1974: 198-200).

Dadas las no muy largas dimensiones de la *Cintia*, no creo pasarme de suspicaz al suponer que su verdadera razón de ser estriba en el hecho que [*sic*] no tenía el autor suficientes poesías para hacer un volumen independiente, como sospecho ocurrió con varias de estas novelas pastoriles de decadencia.

Critica además este estudioso el hecho de que el aspecto pastoril es incluso fingido por los protagonistas de la subtrama novelesca. Pues, en efecto, así lo indica en la obra el propio De Corral:

La causa de estar [Cintia] en esta soledad fue por retirarse a ocasiones; para festejarla, sus amigas vinieron juntas a verla, y contentas de su compañía, con gusto de sus padres se quedaron con ella. De donde se siguió que sus galanes pidieron licencia de venir a servirlos y ser zagales en la fingida Arcadia que instituyeron.

Así pues, en la obra del vallisoletano la trama pastoril no es más que una suerte de decorado: un leve hilo argumental que sirve como excusa para que los diversos personajes -que en realidad son cortesanos jugando a los pastores literarios- vayan recitando los poemas del autor a través de diversos juegos poéticos⁵⁶⁰.

Una de estas composiciones es cierta *Canción Real al desamparo de Andromeda por Perseo*⁵⁶¹. Se trata de una silva (compuesta por sesenta y dos versos, de los que solo una decena son heptasílabos) recitada por el personaje de Lucindo a propuesta de «la oliua» (u olivo). Es este uno de los cuatro *árboles* (junto con el laurel, el mirto y la yedra), que en ese momento del certamen -y dentro del juego poético de turno- se encargan de encomendar a los participantes el tipo de versos que deben declamar.

Nos encontramos, probablemente, ante la más extraña de todas las composiciones que abordan la historia de Perseo y Andrómeda en nuestra literatura; empezando por el hecho de que resulta más que discutible que efectivamente se trate de un poema dedicado a nuestra mítica pareja de enamorados. A este respecto, el propio Cossío confiesa:

Creo que el poeta padece una confusión con la fábula de Ariadna⁵⁶².

En efecto, observamos un cruce evidente entre la historia de Perseo y Andrómeda y la de Teseo y Ariadna⁵⁶³. De hecho, la mayor parte del poema está basada en este último

⁵⁶⁰ En el Libro Segundo de la *Cintia* asistimos a un certamen poético que acaba en el vejamen de una serie de autores, considerados como «poetas malos». La subtrama ideada para la ocasión consiste en una suerte de hospital psiquiátrico en el que los internos (todos ellos dotados de un seudónimo creado para la ocasión) representan a los autores vejados, que estarían allí convalecientes de su mal. BROWN (*loc. cit.*, pp. 12-21) ha identificado a cada uno de estos poetas, y curiosamente uno de ellos (el que ocupa la tercera cama, bajo el nombre poético de Leriano) no es otro que Alonso del Castillo Solórzano, autor de los *Donaires del Parnaso* en los que se incluye el poema que comentábamos en el apartado anterior.

⁵⁶¹ Tanto COSSÍO (1998, II: 17-18) como CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 94, n. 59) dan noticia de esta composición en sus respectivos estudios sobre las fábulas mitológicas en España y sobre las versiones antiguas y modernas del mito de Perseo.

⁵⁶² COSSÍO (1989: 18).

⁵⁶³ «Ariadna es hija de Minos y Pasífae [...]. Cuando Teseo llegó a Creta a combatir al Minotauro [...], Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el Laberinto, la prisión del Minotauro, le dio un ovillo, cuyo hilo fue devanando y sirvió para indicarle el camino de regreso. Luego huyó con él, a fin de escapar a la ira de Minos, pero no llegó a Atenas. En una escala en la

mito, si bien el autor ha cambiado los nombres correspondientes a la pareja de amantes por los de Andrómeda y Perseo. Así, la *canCIÓN* nos presenta a una Andrómeda-Ariadna que se lamenta por el abandono de Perseo-Teseo. Un lamento que, por añadidura, lleva a la desesperada protagonista a arrojarse al mar; trágico suicidio que en la materia mítica original ni siquiera corresponde a Ariadna, sino a Egeo.

El poema se inicia con el despertar de la muchacha, que ante la ausencia del amado es invadida por el presentimiento del abandono. Confirmadas sus sospechas, al divisar cómo se aleja el navío, se inicia el lamento de la joven. Y es aquí donde encontramos el pasaje de nuestro texto que más ecos (bien que lejanos) presenta de la fábula de Perseo: pues Andrómeda, dirigiéndose a su amado, inicia su lamento lírico reprochándole que la abandone después de haberla liberado del monstruo marino:

Terror de monstruos, de soberuias freno
Huyes? que deshonor cobardemente;
Bien que de lauros, y de triunfos lleno,
A tu valor opuesto generoso,
Viene a ser mi desdicha aun mas valiente?
Si a la fiera inclemente
Fatal me expuso rigurosa suerte,
Y tu peligro dilatò mi muerte;
Ahora fementido,
Como al monstruo me expones de tu oluido? (vv. 28-37)⁵⁶⁴

Dado que el poema consta de un total de sesenta y dos versos, concluimos que los diez que conforman la parte que (hasta cierto punto) está basada en la fábula de Perseo no suponen mucho más allá del dieciséis por ciento del total. Poco nos parece para que el poema lleve el título que le ha puesto el autor, que en este caso no ha estado especialmente afortunado al proponer (por boca de «la oliua») el asunto poético que debían tratar los personajes de su *Cintia*; y que resulta, a todas luces, apócrifo.

isla de Naxos, Teseo la abandonó, dormida, en la orilla [...]. Pero Ariadna, al despertar a la mañana siguiente y ver las velas de su amante que desaparecían a lo lejos, no se sumió por mucho tiempo en el dolor. Pronto llegaron Dionisio y su cortejo, el dios en un carro tirado por panteras. Fascinado por la belleza de la joven, Dionisio casó con ella y la condujo al Olimpo [...]. Otra tradición cuenta que Ariadna fue muerta en la isla de Día (posteriormente identificada con Naxos) por la diosa Ártemis, cumpliendo una orden de Dionisio» (GRIMAL: 51, s. v. *Ariadna*). «Existían aún otras versiones sobre el episodio de Ariadna. Por ejemplo, que el barco que la conducía, junto con Teseo, había sido arrastrado por la tempestad hasta Chipre. Ariadna, que estaba encinta y mareada en extremo, había desembarcado. Teseo había vuelto a la nave para velar por su seguridad, y un viento súbito lo había internado en el mar [...]. Ariadna había muerto al dar a luz. Más tarde, Teseo había regresado a la isla [...] e instituido un ritual y un sacrificio en honor de Ariadna [...]. Llegado a la vista de la costa del Ática, Teseo, distraído por el dolor que le había producido la pérdida de Ariadna, se olvidó de cambiar las velas negras de su nave e izar las blancas, signo de victoria. Egeo, que vigilaba su vuelta desde la orilla, vio las velas negras y, pensando que su hijo había muerto, se precipitó al mar, que desde entonces llevó el nombre de mar Egeo. Se contaba también que el anciano observaba el mar desde lo alto de la Acrópolis, en el lugar donde hoy se alza el templo de la Victoria Áptera. Al divisar la vela negra, se arrojó desde lo alto del acantilado y se mató». (GRIMAL: 508, s. v. *Teseo*).

⁵⁶⁴ Hemos manejado dos ejemplares distintos de la *Cintia*: uno de ellos, en edición digitalizada por GoogleBooks, carece tanto de portada como de *imprimatur*, y se corresponde, al parecer, con la edición original. La otra es la edición moderna de Joaquín de Entrambasaguas (1945) que va indicando la notación de los folios a lo largo de los textos citados y que, según se desprende de ello, se corresponde con la anterior.

En efecto, don Gabriel ha construido una historia trágica a partir de la mezcla de elementos dispares de dos historias mitológicas diferentes. Sin embargo (y para rematar la mezcolanza), en el cierre del poema asoma la misericordia cristiana del autor (sacerdote quizá ya en el momento de componerla, o, en todo caso, futuro sacerdote). Y es así como nuestro autor concede a su Andrómeda-Ariadna (pagana y suicida) la salvación de su alma:

Intrepida se arroja, y en los brazos
Del Dios piadoso hallò mas fieles laços
Borrando de Perseo
Las memorias, caricias de Himeneo (vv. 59-62).

Cossío reconoce cierto mérito a esta extraña composición, a la que dedica el siguiente comentario elogioso no exento de crítica (en el que introduce una cita de los vv. 17-19):

No le falta verdadera calidad poética, y no son raros en ella versos tan refinados
y agradables como éstos:

Al aire da el cabello sin aseo,
Y la planta de plata guarneciendo
En el oro limado de la arena.

Las quejas pecan de artificiosas, y sin incurrir en un culteranismo servil, a esta corriente debe lo más de su agrado. Lo esencial de la escuela de resolver en un plano de imágenes ajenas al realismo los temas, asiste en estos versos graves de Gabriel del Corral⁵⁶⁵.

Por otro lado, y al margen de esta atípica *canción*, la *Cintia* nos ofrece, ya en su recta final (Libro IV) una nueva referencia a la fábula de Perseo de la que no dan noticia ni Cossío ni Vicente Cristóbal. En este caso se trata del relato en prosa del episodio de la liberación de Andrómeda, basado -esta vez sí- en la materia mítica original más o menos canónica.

Dentro de la subtrama pretendidamente pastoril construida por Gabriel de Corral, el contexto de este relato es el de una fiesta teatral con la que se da fin a las andanzas de estos jóvenes caballeros y damas emuladores de los pastores novelescos. En efecto, la última jornada de su estancia en la hacienda de Cintia (y cuando ya se han aclarado una serie de enredos amorosos y revelado las identidades ocultas de todos los reunidos) se dedica a una representación teatral en un escenario montado para la ocasión a orillas del Jarama.

Según las normas establecidas, cada uno de los participantes deberá representar alguna escena mitológica. Es así como van desfilando por las tablas el mítico rey hispano Gerión, así como diversos héroes, divinidades y otras criaturas del mundo de la mitología clásica. Y es también así como le llega el turno a Lucindo, curiosamente el mismo personaje que en el Libro II se encargaba de recitar la *canción* que ya conocemos y que, supuestamente, estaría basada en la misma fábula. Este será igualmente quien adopte ahora el papel de Perseo para poner en escena la liberación de Andrómeda.

⁵⁶⁵ COSSÍO: 18. El gran investigador se refiere a nuestro autor como Gabriel del Corral, y no De Corral.

Como notas más destacables de este pasaje, observamos que la muchacha se muestra en el escenario «honestamente desnuda»; mientras que Perseo aparece «sobre la cumbre de la peña en el alado Pegaso», y desde allí le lanza un dardo al monstruo marino, que comienza a retorcerse y salpicar. El narrador llama la atención sobre el realismo de las tramoyas que daban vida a la bestia y narra la escena con vivacidad casi apasionada:

Nadie creyera en el movimiento del monstruo, en las *vascas*⁵⁶⁶, en la sangre que vertía, sino que padecía, y que tenía vida; y aun robò el sobresalto de la fiera el color a muchas de las hermosuras circunstantes. Finalmente en buelo asegurado arriba artificiosamente Perseo, a quien representaba Lucindo, baxò al agua, y con el Harpe alfange de Minerua acabò al monstruo, y dio libertad à la hermosa Andromeda⁵⁶⁷.

Tras descabalgár Lucindo después de su representación, encontramos nuevos ecos del mito clásico en las armas que muestra al público y al jurado, «sembradas de culebras de oro en correspondientes laços vnas en otras, y en el pecho un Sol». En efecto, las culebras en las armas recuerdan a la cabeza de Medusa representada en la égida de Palas.

El resto de la narración nos aporta los aspectos más caballerescos y medievalizantes del torneo. En efecto, Lucindo muestra el lema que presenta al certamen, y que relaciona el rescate de Andrómeda por Perseo con los rigores que hubo de vencer para conquistar a su dama:

En tus desdenes, Anarda,
Mayor fiereza venci
y mas premio gozo en ti⁵⁶⁸.

Añade el narrador los detalles sobre el premio que el jurado otorga al joven, y que consiste en

un reloj de cristal con caja de oro, cerrado con un diamante que dio a su Anarda, para que apresurase las horas que restauan al dulce efeto de sus desseos⁵⁶⁹.

Con el relato de las representaciones de los demás participantes a lo largo de la festiva jornada culmina la novela; a pesar de que, según advierte el narrador,

[las] inuenciones y galas pedían mas espaciosa relacion: mas el dia no dio lugar a tanta fiesta [...]⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Por *bascas*, 'nauseas'.

⁵⁶⁷ *Cintia de Aranjuez*, fol 204r-204v.

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, fol. 205r

⁵⁶⁹ *Ibidem*

⁵⁷⁰ *Op. cit.*, fol. 207v.

4. 4. 4. 8. DOS TESTIMONIOS DE GÓNGORA

Por último, podemos citar algunos sonetos en los que don Luis de Góngora emplea el mito de Perseo en su función expresiva. En concreto, nos referimos a dos poemas en los que el maestro cordobés alude a la capacidad de petrificación de Medusa como imagen que apoya el contenido de sus versos.

El primero de ellos es el soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta». El asunto del texto alude a la crueldad de las damas con sus enamorados, para lo cual el poeta se apoya en el mito de Procne y Filomela. Según la leyenda, esta última fue violada por Tereo, esposo de su hermana Procne, y, para evitar que le delatara, Tereo le cortó la lengua. Sin embargo, Filomela consiguió publicar su desdicha bordando en una tela una escena de lo sucedido⁵⁷¹. La conclusión del poeta es que, finalmente, las penas amorosas se pueden comunicar, como logró hacer Filomela al bordar. Sin embargo, el terceto final se presenta como un epifonema que refuerza la idea anterior aludiendo al hecho de que solo tienen derecho a quejarse aquellos enamorados que no pueden publicar sus desdichas. Y es aquí donde encontramos la alusión a Medusa:

y llore sólo aquel que su Medusa
en piedra convirtió, porque no pueda
ni publicar su mal ni hacer mudanza.

El segundo de los sonetos gongorinos a los que nos referimos presenta un carácter burlesco, pero emplea la alusión a Medusa con una función similar. Se trata del soneto LIV («Erase en Cuenca lo que nunca fuera»), en el que el poeta narra la peripecia de un caminante que, al recalar en Cuenca, pidió mollete y se lo sirvieron tan duro como una piedra. También en este caso la alusión a Medusa aparece en los versos finales, referidos a las piedras y, a la vez, a los bizcochos de Cuenca:

Quizás vieron el rostro de Medusa
estos peñascos, como lo vió Atlante,
y damas son de pedernal vestidas.

⁵⁷¹ La historia continúa con la atroz venganza de Procne, quien mató a su propio hijo y se lo dio a comer a Tereo, padre de la criatura; y termina con la transformación en pájaros de Tereo y de las dos hermanas (GRIMAL: 2008, 202, s. v. *Filomela*).

4. 4. 5. CALDERÓN DE LA BARCA.-

Los autores teatrales continuadores de Lope dieron importancia a la presencia en la obra de una moraleja («deleitar aprovechando», en expresión de Tirso de Molina), aunque su objetivo principal no era otro que el de agradar y divertir al vulgo. Dentro de esta trayectoria, la producción de Calderón de la Barca va más allá del puro entretenimiento y busca enseñar a pensar.

Como ya se ha comentado, la historia de Perseo y Andrómeda fue tomada por don Pedro como fuente de dos de sus obras. La primera es la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), que, como veremos, constituye básicamente una adaptación dramática de la materia mitológica. La segunda, compuesta casi tres décadas después, supone un cambio de género literario: se trata del auto sacramental *Andrómeda y Perseo* (1680).

Antes de pasar al análisis de cada una de las dos adaptaciones, conviene referirse al importante papel que en la producción de nuestro dramaturgo desempeña la materia mitológica.

4. 4. 5. 1. LA MITOLOGÍA EN LA OBRA CALDERONIANA.-

En la cosmovisión calderoniana, el individuo se ve sometido al conflicto entre dos fuerzas antagónicas: el influjo astral con que fue concebido y alumbrado (que puede ser averiguado por la Astrología) y el libre albedrío que le permite discernir entre virtud y pasión. Para no caer en el determinismo, Calderón afirma que la fatalidad sucede por una decisión que depende de la voluntad humana. Por muy débil que sea el carácter del protagonista, no le falta ocasión de escoger. Las inclinaciones que operan sobre el ser humano y que se originan en su naturaleza corpórea pueden ser dirigidas, en una lucha interior, por la razón. Para los casos en que el hado adverso se cumple, Calderón escoge asuntos de la historia antigua y de la mitología, en obras que poseen una exégesis cósmica de origen platónico.

Para Calderón, la mitología clásica era «una variante o forma desviada de la revelación original dada a la Humanidad»⁵⁷². Así lo proclama en diversos pasajes de su obra, como, por ejemplo, en la loa o prólogo a *El laberinto del mundo*, donde realiza la siguiente paráfrasis del texto de San Pablo que citábamos más arriba:

(...) Dígalo el texto
de Pablo: entre los gentiles
asienta que convirtieron
en fábulas las verdades;
porque como ellos tuvieron
sólo lejanas noticias
de la luz del Evangelio,
viciaron sin ella nuestra

⁵⁷² PARKER (1991: 413). Ya señalaba M. Menéndez y Pelayo que «para Calderón, la mitología no era más que un resto lejano de la tradición antigua, en el cual habían quedado desfiguradas y oscurecidas por la ignorancia del entendimiento y por la flaqueza de la voluntad, altísimas verdades relativas al origen y destino del hombre» (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 1951, III, p. 145. Cit. por A. Egido, *apud* APARICIO MAYDEU (2000, 15, n. 8). Añade esta autora que para el citado crítico, «la intromisión de la mitología en los autos no deja de ser un caso de dudoso gusto».

Escritura, atribuyendo
a falsos dioses sus raras
maravillas (...) ⁵⁷³

En ese mismo auto, la Fe afirma

(...) que no
hay fábula sin misterio,
si alegórica a la luz
desto se mira (...) ⁵⁷⁴

La misma idea aparece en el siguiente pasaje de *El divino Orfeo* (1663):

La Gentilidad, Envidia,
idólatramente ciega,
teniendo de las verdades
lejanas noticias, piensa
que a falsos dioses y ninfas
atribuya las inmensas
obras de un Dios solo y como
sin luz de fee andan a ciegas,
hará con las ignorancias
sospechosas las creencias.
¡Cuántas veces se verán
los poetas y profetas
acordes donde se rocen
verdades en sombra envueltas! ⁵⁷⁵

Otro interesante ejemplo se da en *El Sacro Parnaso*, donde la Fe insta al Judaísmo y al Paganismo a comparar sus doctrinas respectivas y llega a encontrar numerosos paralelismos entre los «mitos» narrados en el *Génesis* y los que aparecen en las *Metamorfosis*: entre otros, el del Ángel Caído, el Diluvio Universal o la manzana de la Discordia (que se pone en relación con el fruto prohibido del Jardín del Edén).

Del centenar largo de obras que nos ha dejado Calderón, unas cuarenta están basadas en mitos clásicos. Ahora bien, debemos dividir estas piezas dramáticas en dos géneros claramente diferenciados: comedias cortesananas y autos sacramentales –repartidos, aproximadamente, en una veintena de piezas de cada uno de los géneros–. En diversas ocasiones el autor recurrió a un mismo mito para ambos tipos de obras; como ya hemos visto, la historia de Perseo es uno de esos casos.

Cada uno de estos dos géneros presenta sus propias características, y, como apunta Parker ⁵⁷⁶, sería un error pretender establecer una relación inamovible entre cada uno de los mitos utilizados por Calderón y su interpretación a la luz del dogma cristiano como si tal interpretación fuese la única posible; pues cada obra fue compuesta para una ocasión particular, y la interpretación del mito depende exclusivamente del propósito del festival en que la obra es producida. Así, las condiciones de la representación del drama del *Corpus Christi* eran totalmente distintas de las de la comedia cortesana. Para Parker, «es un grave error de interpretación ver una comedia mitológica como si fuera

⁵⁷³ Cit. por DUARTE (1999: 13).

⁵⁷⁴ Cit por PARKER (1991: 416).

⁵⁷⁵ Cit. por DUARTE (1999: 13-14).

⁵⁷⁶ PARKER (1991: 417).

un auto mitológico»⁵⁷⁷. Ambos géneros dramáticos requieren un elaborado proceso intelectual para llegar a convertirlas en vehículo de transmisión de ideas, ya sean verdades dogmáticas o cuestiones metafísicas. La comedia debe leerse en clave heroica; el auto, en clave teológica.

Pese a tales diferencias, ambos tipos de obras mitológicas están unidas, según este crítico, por un eslabón: el problema universal del Nacimiento y el Destino del Hombre, i. e., el problema de la Existencia. Y todavía comparten otro importante rasgo: el recurso a determinados símbolos arquetípicos. Dos de los más importantes, el del hijo rebelde criado sin padre y el de la torre-prisión, aparecen en ambas adaptaciones calderonianas del mito de Perseo y se refieren, a su vez, al motivo de la Caída y la Expiación y al arquetipo del Hombre como un ser inteligente que puede adquirir conocimiento de su destino superando lentamente la ignorancia de su origen cavernícola.

En las comedias mitológicas calderonianas, N. E. Haverbeck⁵⁷⁸ destaca la presencia de una doble unidad: temática y cronológica. La primera viene dada por cada uno de los mitos que se adaptan; en cuanto a la segunda, casi todas estas obras fueron compuestas después de 1650, i. e., son creaciones de la última etapa de Calderón, cuando el autor escribe autos sacramentales y piezas cortesanas destinadas a entretener a un público aristocrático encabezado por el rey. Las comedias mitológicas se adscriben a este tipo de teatro y siguen un esquema típico: son obras en tres actos cuya trama deriva de la mitología grecolatina, representadas con un decorado en perspectiva y unas tramoyas complejas, ricos vestidos, música y danza, componiendo lo que M. Rich Greer⁵⁷⁹ denomina un «espectáculo polifónico». Su estreno solía producirse para celebrar un acontecimiento de Estado, como un cumpleaños, el nacimiento de un príncipe o una boda real.

Sebastián Neumeister⁵⁸⁰ interpreta la función de la mitología en estos espectáculos como retrato de una sociedad jerárquica, representada por un cosmos regido por una divinidad suprema (Júpiter) y, en escala descendente, por una serie de dioses menores, semidioses y seres humanos. De esta manera se justificaba el orden social establecido y el lugar de los cortesanos en la sociedad.

Según Parker⁵⁸¹, para la correcta interpretación de estas obras calderonianas

habrá que tener siempre en cuenta la naturaleza de la mitología clásica con su orientación religiosa por medio de alegorías y símbolos, y la recreación de Calderón de los mitos se debe deducir de la estructura poética e imaginativa dada en su concepción de los mismos. Es desde esta perspectiva desde la que las comedias mitológicas de Calderón deben considerarse: desde el punto de vista de sus temas dramáticos.

Por lo que se refiere a los autos sacramentales, es este un género específico de la España del Barroco. Aunque también lo cultivaron Lope y su escuela, fue Calderón el gran maestro del género y el que mejor supo entender y mostrar su finalidad⁵⁸². A este

⁵⁷⁷ PARKER (1991: 418).

⁵⁷⁸ HAVERBECK OJEDA (1973: 67).

⁵⁷⁹ M. Rich Greer, apud APARICIO MAYDEU (2000)

⁵⁸⁰ Cit. por PARKER (1991: 403).

⁵⁸¹ PARKER (1991: 412).

⁵⁸² Cf. VALBUENA PRAT (1972: I, xxiii): «La trama del auto sacramental es poco consistente en Lope y su ciclo; no hay verdadera estructura dramática; se trata de escenas sueltas, y la alegoría no se hermana

respecto resulta de cita obligatoria el pasaje de la loa a *La segunda esposa* en que un pastor llega a Madrid el día del Corpus y queda sorprendido al ver a su alrededor los carros que configuraban el escenario de la representación de los autos. Una labradora le explica que éstos son

(...) Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender
y el regocijo dispone
en aplauso de este día⁵⁸³.

De esta definición se deducen, al menos, tres rasgos propios del auto: su carácter litúrgico, su finalidad doctrinal y su representación con ocasión de la solemnidad del *Corpus Christi*. Esta última característica es la razón por la que se califica a estas obras de «sacramentales»: pues, en efecto, los autos calderonianos culminan con una exaltación de la Eucaristía, lo que ha llevado a autores como Á. Valbuena Prat a ver en los autos el deseo por parte de Calderón de unir al pueblo católico en torno al dogma de la presencia real de Cristo en el sacramento eucarístico, dogma definido en el Concilio de Trento y que constituía uno de los puntos candentes de la división entre católicos y protestantes. En relación con esta característica, Valbuena Prat destaca la alegoría como elemento definitorio del auto sacramental:

Sean sus personajes de la realidad histórica o creados por la fantasía del autor, el sentido indirecto y mediato está escondido siempre en sus acciones⁵⁸⁴.

La alegoría puede proceder de historias del Antiguo Testamento, de parábolas evangélicas, de leyendas o crónicas españolas o de hechos circunstanciales, pero también de la mitología clásica. Con ello, como señala Valbuena Prat, paganismo y cristianismo se unen de nuevo, al igual que en las catacumbas, de manera que un Orfeo o un Perseo pueden simbolizar a Cristo redentor⁵⁸⁵.

También A. A. Parker señala que la alegoría era el medio más adecuado para la enseñanza de dogmas teológicos, pues estos «son ideas abstraídas de los acontecimientos con el fin de explicar su verdadero significado»⁵⁸⁶. Así, por ejemplo,

El dogma de la Redención comprende varias ideas: la caída del hombre de la gracia; su sujeción al pecado; la imposibilidad en que se halla de volver a conseguir el favor de Dios por sus propios esfuerzos y, en consecuencia, la incapacidad sea del judaísmo, sea de cualquier otra religión precristiana, de ofrecer medios de salvación; la encarnación; el sacrificio propiciatorio de Cristo. Para llevar a la escena los dogmas era necesario por consiguiente que la

con la inspiración poética y el sentido humano de los personajes». En efecto, así hemos podido comprobarlo en nuestro análisis del *Perseo*. Por su parte, PARKER (1991: 46) sostiene que Calderón llegó a tener «una concepción más clara que la de Lope acerca de la escena y finalidad de estas obras (...). Siempre tuvo cuidado de evitar que la relación entre la obra y la festividad celebrada fuera meramente accidental procurando, pues, mantener un lazo teológico entre ambas».

⁵⁸³ Cit. PARKER (1991: 50).

⁵⁸⁴ VALBUENA PRAT (1972: I, xvii).

⁵⁸⁵ VALBUENA PRAT (1972: I, xlv).

⁵⁸⁶ A. A. Parker: «Presupuestos del auto sacramental», *apud* WARDROPPER (1983: 803).

Humanidad, la Gracia, Satán, la Culpa, el Judaísmo, el Paganismo y el mismo Dios, se convirtieran en personajes dramáticos⁵⁸⁷.

Por su parte, Domingo Ynduráin cuestiona el carácter de la alegoría como definitorio del auto sacramental con las siguientes palabras:

El didactismo eclesiástico trata de exponer lo absoluto, esto es, verdades de validez general, intemporales y no circunstanciadas. El teatro, en mi opinión, es un medio inadecuado para conseguir estos fines; la única solución es reducir la doctrina a fundamento teórico y exponer casos que ilustren esas creencias, que ejemplifiquen cómo se relacionan los dos planos. Es para ampliar, en lo posible, la validez de ejemplo, para evitar la particularización del caso, por lo que se acude a la alegoría, que, en consecuencia, no se limita a representar realidades del mundo sobrenatural, sino que representa también potencias del alma humana, apetitos y deseos, realidades físicas (el cuerpo del hombre), etc. En mi opinión, el momento en que se produce la mezcla de planos es el del nacimiento temático del *auto sacramental*. La alabanza final de la Eucaristía, lo mismo que la representación el día del Corpus, es tanto una síntesis del todo el auto como un punto de partida. El acto único contribuye a resaltar la unidad del planteamiento teórico⁵⁸⁸.

También niega Ynduráin (de la mano de otros autores como Bataillon o Fleckniakoska) que el nacimiento del auto sacramental guarde relación con un sentimiento contrarreformista o con un deseo de atacar la herejía, pues Calderón solo se ocupa de esta de manera tangencial⁵⁸⁹.

Tanto en lo que se refiere a la alegoría como a la doctrina subyacente, las fuentes consultadas por Calderón en sus autos se encuentran en la Escritura, en las obras de los Padres de la Iglesia y en los textos de la Teología católica, dogmática y moral de los autores escolásticos. Sus conocimientos de estas lecturas eran profundos, como queda demostrado en el uso que hace de conceptos y terminología procedente de tales fuentes y en el estilo empleado en sus obras, tantas veces propio de los tratados de lógica. Como señala A. A. Parker,

El contenido y la forma de los autos hacen que Calderón tenga la posición única en la literatura de ser el dramaturgo de la Escolástica en general, del mismo modo que Dante lo fuera del Tomismo en particular⁵⁹⁰.

Calderón es ecléctico, aunque su sistema de ideas procede, en general, de San Agustín y de la tradición platónica de San Buenaventura. Acepta, por ejemplo, la teoría agustiniana de la iluminación, o «impulso divino» que permite al hombre llegar al conocimiento de la existencia de Dios, que nunca podría alcanzar por el medio exclusivo de la razón. Acepta igualmente de San Agustín la concepción según la cual la fe no solo es la base de la prudencia sino también del conocimiento. Con todo, a esta base agustiniana añade Calderón detalles que proceden de Santo Tomás, especialmente en la técnica y la terminología. No obstante, Calderón no es un filósofo sino un

⁵⁸⁷ YNDURAIN (1981: 803-804).

⁵⁸⁸ YNDURAIN (1981: 11).

⁵⁸⁹ YNDURAIN (1981: 12). También Ruiz Ramón señala cómo esa tesis tópica fue criticada en un célebre artículo de 1940 por el hispanista francés Marcel Bataillon, quien en aquel lugar «mostró, de una vez para siempre, que el auto sacramental no surgió como arma antiprotestante, sino como un fruto directo e inmediato de la Prerreforma y Reforma católica española» (RUIZ RAMÓN: 1983, 274).

⁵⁹⁰ PARKER (1991).

dramaturgo: como señala Parker, no vale la pena buscar en su obra un sistema teológico, puesto que la teología que se desprende de ella está siempre al servicio del espectáculo escénico.

El sistema teológico de Calderón llega a sus obras de vejez, como *El divino Orfeo*, *La vida es sueño* o *Andrómeda y Perseo*, obras

en que, verso a verso y pensamiento a pensamiento, se desmenuzan en elaborada perfección los motivos de la *Summa* de Santo Tomás, en grandiosa apoteosis integral. Todos los puntos capitales de la teología se hallan en los autos calderonianos⁵⁹¹.

En ocasiones, Calderón perfecciona y pule una concepción primitiva redactando un mismo auto varias veces con el objetivo de perfeccionarlo (es el caso de *El divino Orfeo*). Pero, como señala Valbuena Prat,

También ocurre al poeta hallarse cansado y sin inspiración y acogerse a sus lugares comunes teológicos, agrupándolos en torno a una idea o hecho circunstancial, o al argumento de algunas de sus comedias⁵⁹².

En este último caso se encuentran, al menos, once de los autos de Calderón –i. e., al menos la mitad de ellos–⁵⁹³.

Muchas veces, la clave del sentido de la comedia se encuentra en el auto. No obstante, según Valbuena Prat, no todos los autos presentan el mismo mérito, «y, en general, no corresponden a las deliciosas comedias mitológicas calderonianas»⁵⁹⁴. Según este autor, tal sería precisamente el caso del auto *Andrómeda y Perseo* respecto a la comedia original, «si bien hay en todo él una elaboración sabia de la plena madurez»⁵⁹⁵.

Por su parte, D. Ynduráin señala diversos puntos de contacto entre autos y comedias, aunque matizando que dicho mimetismo no era total:

el auto siguió conservando su carácter, pero con elementos de la comedia integrados ya en él. Así, por ejemplo, la frecuente división del acto único en tres partes o momentos; la utilización de la *loa* y la petición de perdón por los yerros, al final de la obra; la agrupación de los personajes siguiendo las parejas dama-galán, gracioso-criada, etc, de forma que se llega a la identificación estereotipada que, por otra parte, facilita la comprensión de la trama⁵⁹⁶.

Según Valbuena Prat, entre los autos basados en comedias, hay unos que siguen paso a paso la comedia dando a todo carácter alegórico (caso, por ejemplo, de *Los encantos de la culpa* respecto a *El mayor encanto, amor*). Otros, sugeridos por la idea capital de la comedia, presentan un desarrollo completamente distinto (cf. *La vida es sueño*). Para este crítico, el caso de *Andrómeda y Perseo* respecto a la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo* supone un intermedio entre ambos.

⁵⁹¹ VALBUENA PRAT (1972: XI-XII).

⁵⁹² VALBUENA PRAT (1972:XXVII-XXVIII).

⁵⁹³ Por otro lado, una tercera posibilidad queda ejemplificada en el caso de *La vida es sueño*: la obra original es un drama y posteriormente Calderón lo adaptó como auto, pero no en una sino en dos versiones.

⁵⁹⁴ VALBUENA PRAT (1972: LVIII).

⁵⁹⁵ VALBUENA PRAT (1972: LVIII).

⁵⁹⁶ YNDURÁIN (1981).

4. 4. 5. 2. UNA COMEDIA: LAS FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO

Entre el *Perseo* de Lope y la primera adaptación dramática de nuestro mito por Calderón se sucedieron en las distintas literaturas europeas –y singularmente en Italia y Francia– diversos textos y montajes teatrales y operísticos sobre el mismo que pasamos a reseñar brevemente.

Con posterioridad a la composición de la comedia lopesca, pero antes de su publicación, encontramos en Francia una traducción de la obra de Pio di Savoia (*La délivrance d'Andromède et les malheurs de Phinée*) y una versión de Boissin de Gallardon titulada *La Perséenne* e incluida en el volumen *Tragédies et Histoires saintes*, impreso en Lyon en 1618. Ese mismo año, Ercole Marigliani, secretario del duque de Mantua, compuso un texto sobre la historia de Andrómeda. La obra, cuya partitura –hoy perdida– se debía a Monteverdi, no se estrenaría hasta 1620.

Espectacular debió de ser la dramatización de la historia de Perseo y Andrómeda con ocasión de unos fuegos artificiales que hubo en el Sena en 1628 en honor de Luis XIII para conmemorar su entrada triunfal en París tras la toma de La Rochelle, plaza fuerte de los hugonotes. El espectáculo dramatizaba igualmente el rescate de Andrómeda y se cerraba con la escritura en el cielo de los nombres del monarca y de la plaza conquistada. Una crónica ilustrada de la época⁵⁹⁷ interpreta este espectáculo con las siguientes palabras:

Sous la voile transparente de la fiction, Andromède symbolise la Religion Catholique attaquée par le monstre huguenot et sauvée par Persée-Louis XII (*sic*).

Otra versión operística apareció en Venecia en 1637, con texto de Benedetto Ferrari y música de Francesco Manelli. La obra, en tres actos, reduce la historia al decreto divino por el que Andrómeda debe ser sacrificada y a su rescate por Perseo. Aparecen divinidades ausentes en el relato original, como Astrea o Venus, que interceden por Andrómeda suplicando justicia y piedad. Como influjo pastoril encontramos la cacería de un jabalí por Andrómeda y sus doncellas, y entre los elementos espectaculares destaca un momento final en el que se abren los cielos para mostrar el esplendor de Juno y Júpiter en el panteón olímpico y finalmente los enamorados suben a los cielos (lo que anticipa el final de la comedia calderoniana).

La historia se adaptó al gusto aristocrático caballeresco en una nueva versión veneciana de 1638, titulada *L'Andromeda di Ascanio Pio di Savoia cantata, e combattuta in Ferrara il carnevale dell'anno 1638*. Esta pieza se representó con motivo de una doble celebración: una boda de la nobleza y la llegada del Cardenal Ciriacco Rocci. De ahí que el texto se centre en la alegría del amor y el matrimonio (es la única versión que incorpora la aparición de Himeneo) y en el triunfo del hombre valiente y virtuoso que obedece al plan del cielo. La obra sigue el relato de Ovidio, con notorio influjo de Campeggi, e introduce como novedad la inclusión de un torneo caballeresco en la estructura dramática (espectacular recreación del ataque de Fineo a la que alude el título de la obra). También resulta novedosa la aparición de Iris en un arco iris para restaurar la paz.

597 Christout, «Les feus d'artifices», p. 252. Cit. por M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 586.

Pero la culminación de las adaptaciones de la historia de Perseo en la literatura europea será sin duda la *Andromède* de Corneille. Escrita en 1647 y representada en 1650, el principal avance de esta pieza respecto a las versiones anteriores es una estructura más sólida y lógica. La obra, inspirada en las óperas italianas, da pie a una moralización del mito, «y aunque Andrómeda ya no aparece encadenada desnuda, sigue representando la seducción amorosa.»⁵⁹⁸

Corneille sigue de cerca el relato ovidiano, pero elude la puesta en escena de la decapitación de Medusa y el encuentro con Atlas (si bien ambos episodios se mencionan de palabra) e introduce otras modificaciones con intención de dotar a la trama de mayor verosimilitud. Así, por ejemplo, Fineo no es tío sino primo de Andrómeda, lo que hace más lógico el compromiso entre ambos, y Perseo lleva un mes en la corte al principio de la obra, lo que explica mejor el enamoramiento del héroe y Andrómeda. Corneille abre su obra con un prólogo en el que se aclama a Melpómena, musa de la tragedia. A continuación presenta un resumen del relato de Ovidio y explica sus modificaciones de manera que da la impresión de que el poeta latino es su única fuente, aparte de su propia imaginación. Pero lo cierto es que, como demuestra Margaret Rich Greer, Corneille basa muchas de sus «innovaciones» en toda la tradición anterior de adaptaciones del mito, y de forma muy especial en la de Lope. Uno de los escasos elementos que cabe achacar realmente a su fantasía es la intervención del viento como «personaje» que desata a Andrómeda por orden de Perseo y la lleva de vuelta sana y salva a su hogar⁵⁹⁹. Por otro lado, la verosimilitud de la obra queda afectada por el no explicado incumplimiento de las amenazas de Juno, Neptuno y Plutón, que pretendían vengarse de Perseo, respectivamente, por ser hijo ilegítimo del padre de los dioses, infiel a su esposa, y por haber profanado los reinos de los dioses del mar y del infierno.

La música es en Corneille un elemento accesorio. El autor justifica el hecho de que la letra de los versos cantados no sea vital para la trama por su intención de no distraer la atención del público. Por otro lado, asegura que en su obra se concede mayor prioridad a la espectacularidad que al texto dramático. Cabe destacar, en este sentido, que los efectos escenográficos están integrados en la trama con mayor naturalidad que en la obra de Lope. Por otro lado, la alabanza al rey es más sutil en Corneille, que la limita al prólogo y al final de la obra.

Como ya indicábamos a propósito del *Perseo* de Lope y de sus antecedentes dramáticos, las piezas de contenido mitológico no solo eran utilizadas por los autores de la época para alegorizar la historia correspondiente bajo el prisma de la moral y la teología católicas, sino también –al igual que el resto de obras teatrales– para exaltar el poder y el orden social establecido. Lo mismo veremos que ocurriría con la primera adaptación calderoniana de nuestro mito: la comedia titulada *Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

Escrita en 1653, i. e., en la mitad de la larga carrera dramática del autor, la obra fue un encargo de la infanta M^a Teresa, de catorce años (hija de Felipe IV y futura esposa de Luis XIV) como punto culminante de los festejos que se organizaron para celebrar la curación de la reina Mariana, de diecisiete, que había padecido viruela. La representación se iniciaba con un prólogo recitativo en que aparecían alegorizadas las tres artes que se conjugaban en ella: Música, Poesía y Pintura. Al levantarse el telón

⁵⁹⁸ VV. AA: *Dicc. Espasa* (1996: 354).

⁵⁹⁹ No obstante, recordemos que en *La Andrómeda* de Lope también el viento representaba un pequeño papel al principio del poema como agente del enamoramiento «por los oídos» de Júpiter por Dánae. Este mismo tópico, de la mano también del viento, lo encontraremos de nuevo en la comedia calderoniana.

aparecían doce ninfas que representaban a los signos del Zodíaco y que rodeaban al gigante Atlante, el cual anunciaba en medio de un espectáculo de música y danza cómo la carga que más le había hecho sufrir no era la del peso del globo terráqueo, sino la de la enfermedad de la Reina. El decorado incluía además alegorizaciones de Mariana como un sol ocultado solo parcialmente por algunas nubecillas (símbolo de las marcas de la viruela), del rey como un laurel y de la infanta M^a Teresa como un rosal. De todo ello nos ha quedado testimonio pictórico en la serie de dibujos que Mariana encargó al afamado arquitecto italiano Baccio del Bianco para enviarlos junto con la partitura y el texto a su padre, Fernando III, emperador de Austria y sacro emperador romano. El manuscrito, que ha ido a parar a la Houghton Library en Harvard, incluye una descripción contemporánea de la representación que en opinión de M. Rich Greer⁶⁰⁰ podría deberse al propio Calderón y que nos permite conocer la espectacularidad que envolvió el estreno de la comedia.

Así pues, lo primero que llama la atención es la adaptación del mito a unas circunstancias cortesanas muy determinadas que incluso llegan a poner el elemento alegórico al servicio de la casa real, como ya ocurría en versiones anteriores. No obstante, y a diferencia de Lope y Corneille, Calderón no omite ningún material significativo del relato ovidiano.

El autor hace gala de una gran habilidad para engarzar todas las piezas que le ofrecía la materia mitológica componiendo una trama (casi) perfectamente construida en la que Perseo se constituye en eje vertebrador de los tres grandes episodios del mito: así, Dánae representa los orígenes divinos del héroe, mientras que Medusa y Andrómeda suponen para este la ocasión de demostrar, a través de las propias hazañas, su valor y grandeza, que le hacen digno de la condición de hijo de Júpiter. Para ello establece Calderón una compleja conexión entre los dos monstruos vencidos por Perseo, que va más allá del mero paralelismo hasta poner en evidencia cómo la primera de las hazañas de Perseo se convierte en *conditio sine qua non* para llevar a cabo la segunda.

Como en la comedia lopesca, la acción se sitúa en Acaya, patria adoptiva de Dánae y Perseo. El joven cree ser nieto de Cardenio, el mayoral, lo que le lleva a comportarse con arrogancia. Cuatro pastores que se sienten humillados por Perseo acuerdan revelarle la parte que ellos conocen de los hechos relativos a sus orígenes: cómo unos pescadores hallaron un barco a la deriva y en su interior a la joven Dánae con su bebé en brazos, ambos al límite de sus fuerzas. Cardenio los acogió en su casa, pero, como insinúan los pastores, estos hechos apuntan hacia un nacimiento deshonesto. Asombrado por tal revelación, Perseo pide explicaciones a su madre, reprochándole el haberle dado la vida:

Que, ¿por qué el nativo seno
que a infame ser disponía
mi infelice nacimiento
no le hiciste mi sepulcro
abortándome primero
que darme a la luz del sol?
O, ¿por qué, ya que pariendo
víbora no reventaste,
[a] aquel derrotado leño
que fue mi primera cuna

⁶⁰⁰ M. Rich Green, *loc. cit.*, pp. 620 y ss.

no hiciste mi monumento? (vv. 265-275)

Perseo la interroga sobre su filiación, pero ella le contesta con evasivas y asegura que sus labios están sellados (Calderón hace que Dánae sienta temor hacia las iras de Juno en caso de que se publiquen las infidelidades de su divino esposo):

PERSEO: ¿Quién eres?
DÁNAE: No sé quién soy.
PERSEO: Pues, ¿quién fuiste?
DÁNAE: Eso sé menos.
PERSEO: ¿Quién fue mi padre?
DÁNAE: No sé.
PERSEO: ¿Por qué te echó airado y fiero
al mar?
DÁNAE: No lo sé tampoco.
PERSEO: ¿Soy noble?
DÁNAE: No sé.
PERSEO: ¿Qué es esto? (vv. 320-325)

Aprovecha el dramaturgo para introducir uno de los tópicos misóginos más arraigados: el de que la mujer no sabe guardar un secreto; aunque, al igual que en el *Perseo* de Lope, esta afirmación se hace a pesar de que Dánae sí lo guarda en realidad, y en este caso es ella misma la que sostiene tal cosa, si bien matiza el asunto en los siguientes términos:

PERSEO: ¿Nada sabes?
DÁNAE: No sé nada
y no me apures; que, puesto
que es secreto y soy mujer
y no lo digo, no debo
de poder decirlo. Y baste
como que en un pecho vivan
juntos mujer y secreto. (vv. 326-334)

Queda Perseo solo en escena y dirige una oración a Júpiter (al llamarlo «padre» sufre un inesperado estremecimiento), preguntando si su duda será resuelta. Se produce entonces el primer hecho de carácter sobrenatural, unido a la también primera ocasión en que aparece la música en nuestra comedia. Perseo establece un diálogo con esta música de desconocida procedencia, que acaba sentenciando misteriosamente que el joven conocerá pronto su filiación, llegando

A decirlo sin decirlo
y a saberlo sin saberlo. (vv. 422-423)

Cuando la escena queda vacía, y mientras continúa sonando la música, aparece el primer *Deus ex machina* de la representación: de una nube que había aparecido poco antes surgen Mercurio y Palas –mientras se oyen unas voces lejanas–. Se trata de una concreción de la respuesta divina dada a Perseo: sus dos hermanos celestiales acuerdan revelarle en sueños las circunstancias de su concepción. Para ello Mercurio tomará el aspecto de la bellísima Andrómeda y lo conducirá hasta la gruta de Morfeo. De este modo, y por un procedimiento análogo al de la comedia lopesca –donde el autor se servía de un retrato de la doncella–, Calderón hace aparecer en escena a Andrómeda

mucho antes de que se inicien los acontecimientos relacionados con ella en el mito, lo que contribuye a la cohesión de la trama.

Las escenas siguientes nos presentan a tres personajes masculinos que igualmente posibilitan la conexión entre los tres episodios del mito: Polídites, Fineo y Lidoro, a quienes correspondían las voces lejanas. El primero es el rey de la isla, que había salido de caza, y que comenta con su séquito que todavía no ha visto cumplido un oráculo según el cual llegará a Acaya una beldad con su hijo, el cual dará gloria a su reino, y que al haber oído que han llegado extranjeros a la isla acude a informarse por si pudiera tratarse de ellos. Justo en ese momento se encuentra con Dánae y se enamora súbitamente, pero ella se niega a dar detalles de su procedencia y se le presenta bajo el falso nombre de Diana. Acude Perseo a defender a su madre del molesto pretendiente – ambos ignoran que se trata del rey–, y ello desencadena las sospechas de Polídites acerca de que pudiera tratarse de la madre y el hijo anunciados por «la docta astrología». Por su parte, Fineo y Lidoro han venido de sus respectivos reinos para consultar el oráculo en el templo de Júpiter que se encuentra en la isla. Ambos pretenden averiguar el remedio de los problemas que afectan a sus respectivos reinos: así, Trinacria está siendo devastada por un monstruo marino engendrado por Nereo para vengar la ofensa hecha por la reina Casiopea, que había asegurado que su hija Andrómeda no solo era más bella que las nereidas sino también más que la propia Venus. Por su parte, el «reino africano» de Lidoro sufre los estragos de Medusa. La patria de este no es otra que Epiro, la tierra originaria de Dánae, y Lidoro es su antiguo enamorado, causante de los celos de Acrisio (al reconocerse ambos, ella le hace una seña para que guarde silencio al respecto).

Todos se dirigen hacia el templo, salvo Perseo, que se queda meditando sobre sus nacientes deseos de acabar con ambos monstruos para adquirir la honra que cree le falta por nacimiento. Es entonces cuando Mercurio, bajo la apariencia de Andrómeda, llama la atención del muchacho y lo atrae hasta la cueva de Morfeo.

Una vez en la cueva –nos situamos ya en la Jornada Segunda–, Perseo es presa de un dulce sopor en medio del cual se le presenta la visión de la joven Dánae encerrada en una torre, ricamente ataviada y rodeada de sus doncellas, que cantan las desdichas de su encierro. En ese momento aparece la lluvia de oro; tras la cual, Júpiter se materializa en forma humana, ataviado con el hábito de Cupido. El dios explica cómo ha llegado a enamorarse de su belleza por el relato de un tal Favonio, amante de Flora, que entra y sale libremente de la torre –y que no es otro que el Céfiro–:

con sus flores me ha pintado
tus perfecciones, de modo
que a tu fama los oídos
se han rendido sin los ojos. (vv. 1301-1304)

Como vemos, también en Calderón encontramos el tópico del amor que entra por los oídos, como ya hacía ocurría en *La Andrómeda* de Lope. Igualmente se observa en esta escena el motivo del poder del oro –que ya ha aparecido cuando las sirvientas se apresuraban a recoger las piezas procedentes de la lluvia de oro–. En este punto, Júpiter hace gala de una tosquedad en cuestiones de seducción amorosa ciertamente nada sutil y muy poco apropiada a su condición divina: en un primer momento se descuelga con un estribillo alusivo al poder del oro que repetirá varias veces:

«...el que adora imposibles llüeva oro;
que sin él nada se vence y con él todo.»

Además, se jacta de haber tomado la apariencia de Cupido para agradar más a Dánae, pero sentencia que hubiera bastado con el oro:

que para llegar airoso
a los ojos de una dama,
no hay más gala que el soborno. (vv. 1328-1330)

La pobre Dánae advierte al dios que existe un decreto según el cual será arrojada al mar en caso de que entre alguien en su aposento. Él le asegura que la ampararía en ese caso, pero ella sigue rogándole que no la comprometa. Ante la situación, Júpiter fuerza a Dánae obligando a las damas a encubrirlo y refocilándose mediante el estribillo alusivo al oro:

JÚPITER: «Porque sus voces no escuchen,
Decid conmigo vosotros...»
(*Canta*)
«...el que adora imposibles llüeva oro;
que sin él nada se vence y con él todo.»

DÁNAE: Aunque los cientos confundas,
mi voz saldrá sobre todos.
¡Cielos, piedad; favor, cielos!
¡Socorro, dioses, socorro!

MÚSICA: «...el que adora imposibles llüeva oro;
que sin él nada se vence y con él todo.» (vv. 1347-1356)

Cuando el asombrado Perseo despierta y regresa al presente, se halla en medio de la selva y se jura vengar el ultraje hecho por Júpiter a su madre (vv. 1357-1359). Esta aparece de repente y el joven le pregunta qué ocurrió para que pasara de aquellos ropajes lujosos a las pobres ropas de villana que viste ahora. La escena es paralela al interrogatorio anterior de Perseo a Dánae, aunque ahora se invierten los papeles:

DÁNAE: ¿Qué te suspende?
PERSEO: No sé.
DÁNAE: ¿Qué tienes?
PERSEO: No sé.
DÁNAE: ¿Qué ahogo
te aflige?
PERSEO: No sé.
DÁNAE: ¿Qué pena
lloras?
PERSEO: No lo sé tampoco.
DÁNAE: ¿Nada sabes?
PERSEO: No sé nada
y pienso que lo sé todo. (vv. 1376-1381)

Entra en escena Bato –uno de los pastores, que asume la función del gracioso– para informarles de que el oráculo ha respondido con inquietantes profecías a Fineo y Lidoro, pero que no recuerda en qué consisten. Nos enteraremos poco después, ya que Polídites inquiere al respecto a ambos. Al primero, el oráculo le ha anunciado que Andrómeda debe ser sacrificada al monstruo marino; al segundo le ha espetado:

«de la sangre de Medusa
uno y otro alivio espera».

Estas palabras son interpretadas por el rey en el sentido de que la solución para acabar con los dos monstruos vendrá por la misma fuente (y, en efecto, será Perseo el héroe de una y otra hazañas).

Lidoro aborda a Dánae en el templo para declararle que su amor sigue vivo. Al oírlo Polídites, se indigna contra su rival, pero reconoce que le salva el hecho de encontrarse en sagrado. La furia real se lanza contra Cardenio al descubrir que el mayoral le había ocultado la presencia en su reino de tan bella mujer, e intenta castigarle con la muerte. La intervención de Perseo, que se ofrece a morir en lugar del anciano, moverá la clemencia del rey. Es esta la primera ocasión en que Calderón nos muestra en la comedia a un Perseo dispuesto a entregar su vida por salvar la de otros, en una actitud casi crística que anticipa el simbolismo que el héroe adquirirá en el auto sacramental:

POLÍDITES: ¡Muere, traidor!
PERSEO: Ten la daga,
señor, y emplea...
DÁNAE: ¡Ay de mí!
PERSEO: ... su cuchilla en mi garganta
que mejor cortará en estos
bríos que en aquellas canas. (vv. 1641-1645)

Polídites acaba ordenando a sus sirvientes que acudan a palacio para procurar a Dánae los ropajes y joyas dignos de una infanta. Al mismo tiempo insta a Perseo a partir hacia su reino para librarlo de la tiranía de su cruel abuelo Acrisio, pues Polídites conoce su historia por las sirvientas de Dánae. Queda en escena Bato y se encuentra con Mercurio, protagonizando uno de los diversos momentos cómicos de la obra, pues este personaje se caracteriza por su irreverencia hacia los asuntos sagrados de corte mitológico:

BATO: ¡Bravas novedades andan
en estos montes, pardiez!
Que dicen que la arrogancia
de Perseo va saliendo
verdad. Este de las alas
me lo dirá. Caballero,
¿es verdad el runrún que anda
de que es príncipe Perseo
y que su madre Diana
es una reina?

(Siempre MERCURIO habla cantando)

MERCURIO: «Verdad
es».
BATO: ¡Ay, Dios, y qué bien canta!
No vi tan buen pajarote
jamás en tronco ni rama.
Vuelva a decirme otra vez
si es verdad.
MERCURIO: «Verdad es clara»

hijo del padre de los dioses. La danza de las musas se junta y confunde con la que los villanos están celebrando en la Tierra, y finalmente, el templo de Acaya, que había sido transportado por los aires —es la más espectacular de las tramoyas de la obra—, es elevado hasta las alturas celestiales con todos los que en él se encontraban celebrando el triunfo de Perseo.

En esta versión calderoniana se aprecian, al menos, las siguientes diferencias respecto a las *Metamorfosis*:

1ª) Se altera el orden de los acontecimientos: la acción comienza *in medias res* y posteriormente se introduce un *flash-back* que se muestra en escena a través del recurso a la experiencia onírica del héroe en la gruta de Morfeo. Además de tener un antecedente clásico en el sueño de Endimión⁶⁰² —como han observado algunos críticos—, este episodio presenta notables ecos de una de las grandes obras maestras de Calderón: *La vida es sueño*, influjo que queda desdoblado en los dos personajes que representan, respectivamente, el presente (Perseo asistiendo a una anagnórisis o revelación de sus orígenes) y el pasado (Dánae, encerrada injustamente en una torre-prisión para evitar que se cumpla una profecía y que, como Segismundo, llega a exclamar: «¿Qué delito cometí?»). También Perseo afirma tras la visión:

Mienten las voces que formo,
mienten los sueños que creo,
y las fantasmas que ignoro. (vv. 1390-1392)

En el mismo sentido, ya hemos visto cómo Perseo se duele de su propio nacimiento, cosa que hace igualmente Dánae en la visión contemplada por su hijo:

¿Para qué, piadosos cielos
—si es, cielos, que sois piadosos—
en dar a un infeliz vida
quitáis de la vida el logro?
Si a vivir presa nací,
no nacer fuera más propio;
que no es lisonja de un preso
el dorarle el calabozo. (vv. 1225-1232)

Aparecen, pues, en esta escena, dos de los símbolos arquetípicos recurrentes del autor —a su vez relacionados con el mito platónico de la caverna—: la torre-prisión y la vida como sueño. En este último sentido, Perseo exclamará en un aparte, algo más abajo:

(...) ¡Oh, hado!
Dime sin tanto desdén
si fue soñado mi bien;
pero, ¿qué bien no es soñado? (vv. 1550-1553)

2ª) El papel desempeñado por los oráculos cambia radicalmente. Así, desaparecen por completo los que eran mencionados en las fuentes clásicas: el que da pie al encierro de

⁶⁰² Según la leyenda, Selene pidió a Zeus que le concediese un don al apuesto pastor Endimión —que era nieto del propio Zeus—. El joven pidió permanecer eternamente joven, y el padre de los dioses se lo concedió sumiéndolo en un letargo eterno durante el cual se unió a la Luna, enamorada de él (Cf. GRIMAL: 1986, 155-156).

Dánae y el relativo al robo del árbol de frutos de oro del jardín de las Hespérides (el episodio de Atlas solo aparecía en la loa de nuestra comedia, adaptado a las circunstancias concretas de la representación). Por el contrario, ya se ha señalado cómo Calderón conecta las predicciones del oráculo relativas a los dos monstruos que serán vencidos por Perseo, de las cuales la segunda es una invención del autor, pues en Ovidio nada tiene que ver la sangre de Medusa con el triunfo de Perseo sobre la bestia marina (ni siquiera es el poeta sulmonense una de las fuentes en las que el héroe vence al monstruo exhibiendo la cabeza de la gorgona). Además, el autor introduce otra predicción inventada por él –en este caso astrológica, terreno especialmente grato a Calderón– que se refiere a la llegada a Acaya de Dánae y Perseo.

3ª) Como ya se ha comentado, el engaño tramado por Palas y Mercurio para lograr que Perseo entre en la cueva de Morfeo supone una hábil maniobra mediante la cual Calderón introduce al personaje de Andrómeda mucho antes de su aparición real. De este modo, al igual que ocurría en la comedia lopesca, Perseo se enamora de la muchacha aun antes de conocerla realmente, y al saber que está en peligro y que su salvación depende de la sangre de Medusa decide acometer la empresa de dar muerte a la Gorgona.

4ª) Como en la comedia de Lope, Fineo adquiere un papel relevante, aunque no enloquece ni protagoniza escenas cómicas. Tampoco se da una especial simpatía hacia este por parte del autor, aunque es cierto que Calderón nos presenta a un Fineo especialmente sensibilizado por la defensa de las damas, pues acude en auxilio no solo de su amada Andrómeda, sino también de la Discordia al creer que es una mujer en apuros (vv. 2094-2097). Además, al triángulo amoroso formado por Perseo, Andrómeda y Fineo se añade un conflicto sentimental subordinado que gira en torno a Dánae y en el que están implicados Júpiter, Lidoro y Políditas. Ninguno de los dos romances acabará en boda, al menos en escena, si bien se anuncian ambos compromisos.

5ª) Casiopea no se jacta de su propia belleza, sino de la de su hija. Además, se da una ambigüedad en relación con Cefeo, que en el listado de «personas que hablan» en la comedia figura como «el rey Cefeo, de Trinacria, viejo», pero que más adelante es aludido como «amante» de la reina Casiopea (v. 707); cuando Andrómeda ya ha sido rescatada, es simplemente «el rey» el que entrega su mano a Perseo (vv. 3795-3802).

6ª) La lucha entre Fineo y Perseo queda desdoblada en dos episodios distintos y finalmente es Lidoro quien acaba con la vida de Fineo, mientras que desaparece la encarnizada batalla narrada con todo detalle por Ovidio.

7ª) Los efectos de la cabeza de Medusa son diferentes a los que tenía en el mito original: en lugar de petrificar a cuantos la miran, los convierte en troncos. Además, la propia Medusa es víctima de la visión de su imagen en el escudo-espejo que le muestra Perseo –la escena presenta ciertas concomitancias con la que nos mostraba Lope en su comedia–, pero en este caso el efecto es el de quedar emponzoñada, lo que aprovecha el joven para decapitarla cuando está agonizando. Resulta curioso el paralelismo –o, más bien, simetría– entre la muerte de ambos monstruos, pues en el caso de la bestia marina ocurre exactamente lo contrario: Perseo logra con la espada dejarla malherida, pero acaba por rematarla mostrándole la imagen de la gorgona que ha quedado impresa en el escudo. Es esta la única ocasión en que el héroe utiliza como arma la cabeza de Medusa,

pues, como ya hemos dicho, por un lado la obra nos hurta el episodio de Atlas⁶⁰³ y, por otro, tampoco aparece la lucha contra Fineo y sus hombres, sino que este muere por una flecha lanzada por Lidoro. Se trata, además, de una extraña manera de atenuar uno de los anacronismos que observábamos en el relato ovidiano, pues en nuestra comedia la faz de Medusa queda impresa en el escudo antes de que Perseo se lo devuelva a Palas.

8ª) La muerte de Medusa se convierte en la clave no solo para restaurar la paz en el reino de Epiro, sino también en el de Trinacria. En efecto, la desaparición de uno de los dos monstruos posibilita la del segundo –la bestia marina–, merced a la respuesta del oráculo («De la sangre de Medusa/ uno y otro alivio espera»). De este modo, el nacimiento del caballo Pegaso adquiere una relevancia inusitada, pues Calderón lo convierte en la clave del salvamento de Andrómeda. Nacido, en efecto, de la sangre de la gorgona, Pegaso será utilizado por Perseo como vehículo para surcar los aires al rescate de la doncella. Es así como una anécdota de origen apócrifo se presenta como la piedra angular que conecta todos los episodios del mito.

9ª) Aparecen diversas innovaciones por lo que se refiere a los nombres propios. Entre los topográficos destaca el de Acaya, que ya había quedado establecido por Lope (y antes por Alfonso X) para la patria adoptiva de Perseo y Dánae. Además, la tierra originaria de ésta resulta ser Epiro, y la de Andrómeda es Trinacria. Por otro lado, en cuanto a los antropónimos, encontramos ciertas deformaciones como la que presenta el nombre de Polídites respecto al de Polidetes, además de cambios diversos como los de las hermanas de Medusa, llamadas en la obra Libia y Sirene, o el de Dictis por Cardenio. En este último caso, Calderón (siguiendo a Lope) va más allá al obviar la consanguinidad entre el rey de la isla y el protector de Dánae y al convertirlo en mayoral en lugar de ser un pescador como en el relato clásico⁶⁰⁴.

10ª) Se omiten todos los sucesos posteriores al rescate de Andrómeda: desde la comitiva nupcial encabezada por Himeneo y Amor hasta el banquete y la lucha con Fineo.

11ª) Por primera vez en la literatura española, se introduce un espectacular momento final en el que se escenifica la exaltación de Perseo por sus hazañas y por su condición de semidiós –momento cuya descripción nos hurtaba Ovidio, que pasaba de puntillas sobre el episodio al principio de su narración–. En este sentido, resulta más que llamativa la escena del traslado del templo de Acaya por los aires, siguiendo a Perseo hasta las costas de Trinacria para desaparecer después de la exaltación del héroe.

Por lo demás, encontramos en la trama no pocos fallos o puntos oscuros; así, entre otros:

a) aquel en el que Polídites asegura que ya conocía la historia de Dánae por sus sirvientas;

⁶⁰³ No obstante, encontramos una alusión al gigante –o más bien, al monte en el que está convertido, sin que se explique por qué– hecha por boca de Lidoro, quien se refiere a él como «monte africano que ostenta/ sobre su cerviz el cielo,/ bien que ya alguna experiencia/ mostró que sólo un cuidado/ aun más que sus rumbos pesa» (vv. 856-860). Calderón no deja claro si el «cuidado» de Atlas debe identificarse con el temor a que le roben el ramo de oro o con la preocupación que sintió por la infección de viruela contraída por la reina.

⁶⁰⁴ En cambio, para el Tostado también era un pastor el que había encontrado a Dánae y a su hijo.

b) el hecho de que Perseo no venga la afrenta realizada por Júpiter sobre su madre, como se había prometido a sí mismo;

c) la expedición encaminada a destronar a su tiránico abuelo Acrisio;

d) las gestiones realizadas por el padre de Andrómeda durante la «luna» que sus súbditos le conceden para averiguar si es cierto el sentido del oráculo revelado por Fineo;

e) la muerte del monstruo marino, del que se asegura que Perseo ha hecho que se haya «puesto en fuga», pero también que el mar lo sepulta. (vv. 3761-3764). Al igual que en la comedia de Lope, tampoco aquí está muy clara la naturaleza de la bestia, pues Calderón se refiere a ella como «foca» en una ocasión, por boca del criado Celio (v. 1891), pero también indica en una acotación (tras el v. 3695) que se asoma «la fiera toda de escamas».

f) las alusiones al coral, que, como ocurría en Lope y en otros antecedentes, aparecen en la obra con anterioridad a la muerte del monstruo y, por tanto, antes de que Perseo lo haga nacer al contacto de unas plantas con la cabeza de Medusa –que, en esta versión de Calderón, a esas alturas se encuentra impresa en el escudo de Palas, por lo que Perseo no la deposita sobre planta alguna–. En este caso la alusión al coral corre a cargo de Andrómeda, que, atada a la roca, y en el sentido discurso en el que trata de conmovier a las envidiosas nereidas, nombra en un momento dado sus «templos de coral y nácar» (v. 3509).

En cuanto al posible influjo de Lope, podemos señalar como el rasgo más llamativo la presencia de dos personajes tomados literalmente de su comedia: el de Lidoro, el antiguo enamorado de Dánae –aunque en el *Perseo* se llamaba Lisardo–, y el de Laura, una de sus damas, si bien en Calderón esta no está enamorada de Fineo. Además, y al parecer por un descuido, en una ocasión se nombra también a un personaje femenino del mismo nombre, cuando Lidoro recuerda a Dánae su cautiverio «en aquel alcázar/ que apenas rompió Favonio,/ veloz amante de Laura» (vv. 1585-1587). La cosa no queda nada clara, pues no parece muy apropiado que un personaje como este se refiera al viento en los mismos términos en que lo hace Júpiter. Si ese fuera el caso, Calderón habría confundido el nombre de Flora –potencia vegetativa que hace florecer las plantas y que se supone casada con el Céfito, llamado también Favonio– con el de Laura. O bien este último nombre es un simple error, o corresponde a una de las damas de Dánae que tendría un galán así llamado, pero en ese caso no se explica la relación entre Júpiter y el tal Favonio, que le habría dado cuenta de la belleza de Dánae⁶⁰⁵.

Por otro lado cabe reseñar la opinión de M. Rich Greer⁶⁰⁶, quien encuentra en la obra de Calderón cierta sátira sutil contra algunos de los materiales lopescos de inspiración más extraña: entre ellos destacaría la forma en que Calderón convierte la escena climática de la aparición del Monte Parnaso en una broma del gracioso Bato, quien asegura que la Fuente de los Poetas solo apaga la sed, pero no el hambre al que los aboca su pobreza. En cuanto al rescate de Andrómeda a lomos de Pegaso, es obvio que la obra de Lope constituye un antecedente, pero ya hemos señalado el papel crucial que Calderón

⁶⁰⁵ Aún más enrevesada nos parece la posibilidad de que Calderón haya pretendido aquí hacer un juego de palabras entre el nombre de Laura y el sintagma «el aura», al estilo de los sonetos de Petrarca.

⁶⁰⁶ Cf. M. Rich Green, *loc. cit.*, p. 635.

concede a este episodio, que por otro lado tiene otros orígenes ya comentados. Destaca, en cambio, el hecho de que en la comedia calderoniana se produce una extraña confusión que lleva al autor a referirse a Pegaso como Belerofonte, héroe que mató a la Quimera montado sobre el caballo alado.⁶⁰⁷

Como rasgos tomados de Corneille podemos señalar los siguientes:

- 1º) Fineo es primo de Andrómeda.
- 2º) Transcurre un mes entre el encuentro de Andrómeda y Perseo y el rescate de la doncella por el héroe.
- 3º) Fineo prefiere en un principio que mueran todos los habitantes de su patria antes que sacrificar a su amada.
- 4º) Juno cobra importancia y se alía contra Perseo y Dánae con la Discordia y las Furias.

En cuanto a los personajes de la obra, la lista es extensa, aunque no tanto como en Lope: veinticinco individualizados más cinco series de personajes agrupados bajo nombres genéricos (Damas, Nereidas, Músicos, Criados, Villanos), a los que habría que añadir a las tres Furias, que de hecho actúan igualmente como si se tratara de un único personaje colectivo. Los personajes individuales se pueden clasificar, básicamente, en dos grupos:

a) Mitológicos: cabe distinguir entre los que aparecían en el relato original y los que fueron añadidos por Calderón. Los primeros son mayoría: Perseo, Dánae, Polídates, Fineo, Medusa, Palas, Andrómeda, Júpiter y las hijas de Forcis, que aquí son dos llamadas Libia y Sirene y que actúan igualmente como un personaje único. Calderón añade a esta nómina diversas divinidades: Mercurio (que junto con Palas actúa asimismo como un personaje desdoblado), Discordia, Morfeo y Juno, además de una deidad menor (Momo, el dios de la sátira, que según afirma el gracioso Bato es el único dios de su devoción) y el personaje colectivo de las Nereidas.

b) No mitológicos: son personajes propios de la comedia lopesca, y entre todos ellos destaca el pastor Bato, que representa la figura del gracioso. El nombre parece ser típico en la comedia del Siglo de Oro para bautizar a la figura del donaire⁶⁰⁸, pues con este mismo fin aparece en otras obras de Calderón y ya lo utilizaba el propio Lope de Vega⁶⁰⁹. En nuestra comedia, Bato queda caracterizado con todos los rasgos negativos que solían atribuirse a este personaje cómico: aficionado al vino, cobarde y miedoso pero además fanfarrón, ignorante, irreverente con los dioses, poco agracado físicamente, y se caracteriza asimismo por el uso que hace del habla vulgar y rústica, además de por sus chistes y juegos de palabras y por ser el protagonista de diversas situaciones

⁶⁰⁷ La confusión que, como indicábamos más arriba, se encuentra ya en *Myth. Vat. I*, se producía entre Perseo y Belerofonte, y no entre este y Pegaso.

⁶⁰⁸ Bato (nombre que en griego significa ‘charlatán’, según algunas fuentes, o ‘tartamudo’, según otras) se llama también un pastor mitológico cuya historia se cuenta en *Metamorfosis*, II, vv. 676-707. Después de haber prometido a Mercurio que no desvelaría el paradero de las vacas que este había hurtado –obteniendo a cambio una de ellas– y jurar que antes revelará el secreto una piedra que él mismo, acepta otra vaca por descubrirlo a otro paseante, que resulta ser el propio Mercurio disfrazado, el cual lo convierte en piedra.

⁶⁰⁹ Así, p. ej., en *La niñez de San Isidro* o en *Belardo el furioso* (ambas de 1622). También Guevara utiliza este nombre para el gracioso en *La obligación de las mujeres*. Cf. SALOMÓN (1985).

cómicas y grotescas. Para M. Rich Greer, este personaje actúa como un puente entre dos mundos: el de la mitología pagana, diluida en un pasado remoto y difuso, y la realidad contemporánea. Esta autora añade sagazmente:

Igual que un puente se puede cruzar en dos direcciones, este cómico escéptico puede llevar a los incrédulos a conectar a través de su humor con el mundo fantástico de la obra, pero sirve también como un mecanismo distanciador para los excesivamente crédulos⁶¹⁰.

Valga el siguiente ejemplo como muestra de la caracterización de este personaje:

Yo no entiendo aquestos dioses
que andan siempre con mosotros
en oráculos, habrando
allá por sus circumloquios
que nadie hay quien los entienda. (vv. 1420-1424)

También hacia el final de la obra, cuando Lidoro cuenta cómo ha visto desde su navío que el templo de Acaya seguía el vuelo de Perseo surcando a su vez los aires, Bato comenta cínicamente:

¿Y habrá algún bobo después
que piense que es verdad esto? (vv. 3849-3850)

Como vemos, el personaje de Bato representa en la comedia la función burlesca del mito.

Los demás personajes (junto a los colectivos, a los que ya se ha hecho referencia), son otros tres pastores: Gilote, Riselo y Ergasto, además de Cardenio⁶¹¹, Lidoro y otros más secundarios como la Dueña de Dánae, Celio, Libio y Laura.

Pero en la comedia, junto a las «personas que hablan en ella», encontramos una lista bastante extensa de personajes nombrados por otros personajes, la mayoría de ellos mitológicos. Entre ellos encontramos diversas divinidades como Neptuno y Nereo, que aparecían en el relato original, y otros como Apolo, Plutón, Marte, Venus, Cupido (o Amor), Minerva y la diosa Fortuna. Aparece también un personaje genérico (los Hados, particularmente caros a Calderón) y otros que no corresponden a dioses, como Proserpina, Acrisio o Casiopea de Trinacria (madre de Andrómeda). También cabe destacar la aparición de diversos monstruos y animales mitológicos: además de Medusa (a la que otras veces se hace referencia como «el basilisco»), Pegaso (llamado también Belerofonte, como ya se ha comentado) y el monstruo marino, se nombra al can Cerbero, la esfinge, el centauro y a Argos, así como a Estéropo (uno de los cíclopes) y Bronte (uno de los caballos del Sol), ambos vencidos en la mitología clásica por el escudo de Palas. También encontramos los nombres de Melampo y Barcino, que probablemente corresponden a sendos perros de caza. El primero de estos nombres

⁶¹⁰ M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 631, n. 60.

⁶¹¹ Todos estos nombres son igualmente, tradicionales en la comedia española como propios de personajes rústicos (y dos de ellos: los de Riselo y Cardenio, aparecían ya en Lope Por ejemplo, el nombre de Gilote se encuentra en una refundición apócrifa del *Peribáñez* de Lope titulada *La mujer de Peribáñez*; Cardenio es el personaje «rústico» de *La Arcadia* de Lope, y un tal Erasto (nombre casi idéntico al Ergasto de *Fortunas*) desempeña la misma función en la *Galatea* cervantina. Cf, de nuevo, SALOMÓN, *loc. cit.*

corresponde igualmente a un personaje mitológico que acabó casándose con una de las hijas de Preto, hermano gemelo de Acrisio, el padre de Dánae.

Un aspecto que llama la atención en el tratamiento de los dioses paganos por Calderón es el desdoblamiento que hace en la obra de Palas y Minerva, dos deidades que en la mitología clásica son generalmente identificadas, si bien algunas fuentes distinguen entre ambas matizando que Minerva es la diosa de la civilización, las artes y los ingenios, mientras que Palas es la deidad de la guerra justa, enemiga de Ares, dios de la guerra gratuita⁶¹². Pese a ello, hay que notar que en la obra es Palas la que parece más racional y pacífica que la vengativa e injusta Minerva. Todavía más sorprendente resulta el hecho de que Calderón no establezca en la comedia relación alguna entre los motivos que llevan a Minerva a vengarse de Medusa por haber profanado uno de sus templos y los que mueven a Palas a ayudar a Perseo a dar muerte a la gorgona (relación que aparece implícita en el relato original), mientras que en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo* el héroe alude a Minerva (y no a Palas) como la diosa que le ha proporcionado el escudo de bronce que le permitirá matar a Medusa al verse reflejada en él. Por lo demás, no es la primera vez que se produce tal desdoblamiento en una obra calderoniana, pues también lo encontramos en *La estatua de Prometeo*, donde Minerva y Palas son convertidas nada menos que en hermanas gemelas y Palas está enfadada con el personaje de Epimeteo por haber sugerido que se construyera un templo en honor de Minerva. Por otra parte, en esa misma obra, Palas es cómplice de la Discordia, frente a la oposición que se establece entre ambas deidades en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Este dato viene a confirmar la idea de que Calderón no es el creador de un sistema de símbolos único y valedero para todas sus obras en el que a cada elemento mitológico se le atribuye siempre un mismo significado, sino que este dependerá de las circunstancias concretas y de la intencionalidad de cada obra.

También llama la atención el hecho de que en dos ocasiones aparecen dioses que toman el aspecto de otros personajes: el primero (por orden de aparición en la obra) es Mercurio, que se sirve de la apariencia de Andrómeda para atraer a Perseo hasta la gruta de Morfeo⁶¹³; el segundo caso (anterior en el universo diegético de la obra pero posterior en la representación) es el de Júpiter, quien, además de transformarse en lluvia de oro para fecundar a Dánae, se le aparece a continuación en la figura de Cupido, significativamente el dios del amor.

Al igual que el *Perseo* de Lope, la obra presenta notables influjos del mundo caballeresco: además del palacio de Medusa, encontramos diversas muestras del espíritu de la caballería andante, de manera muy especial en la Jornada Tercera. En efecto, aparecen aquí Perseo y Bato en calidad de caballero y escudero, respectivamente –también en la comedia lopesca el héroe cuenta con Celio⁶¹⁴ como acompañante en sus hazañas–, y el héroe hace gala de sus principios caballerescos cuando afirma que debe

⁶¹² A este respecto no deja de resultar llamativo el hecho de que Palas es la única divinidad que aparece en la obra designada por su nombre griego, o más bien su sobrenombre, pues Palas era un título aplicado a la diosa Atenea. Ya se ha visto cómo algunos mitógrafos como Natale Conti distinguían entre ambas diosas. También Pérez de Moya explica que hay varias Minervas y que los atributos de todas ellas han sido mezclados. Cf. J. M^a Ruano de la Haza, ed. de CALDERÓN DE LA BARCA (1995: 205, n. al.v. 761). Cf. también NÖEL (1991), s. v. «Atenea», «Minerva» y «Palas».

⁶¹³ En este sentido, cabe señalar que, en el reparto del auto sacramental *Andrómeda y Perseo* se indica explícitamente que el personaje de Mercurio está interpretado por una actriz. Aquí, al parecer, también, y no por cualquier actriz, sino por la misma que interpretaba a Andrómeda.

⁶¹⁴ Por otra parte, en nuestra comedia aparece un criado llamado igualmente Celio.

rescatar a la doncella en apuros y actúa en consecuencia y cuando lucha valientemente contra ambos monstruos.

Las características de la comedia barroca impregnan la obra en todos los frentes, empezando por la presencia de personajes típicos: además del galán y la dama –que aquí se traducen en los dos conflictos amorosos que giran en torno a Dánae y Andrómeda– y de la figura del gracioso, encontramos otros tipos habituales como los pastores, villanos o criados, así como al personaje del «viejo», representado por el padre de Dánae que es, asimismo, una las figuras regias de la obra. El barroquismo se manifiesta igualmente en la presencia de determinados nombres típicos, en la espectacularidad de las tramoyas, la música o la danza, y también en el uso de figuras retóricas conceptistas propias de Calderón y de planteamientos lingüísticos de tipo silogístico, que muestran la formación escolástica del dramaturgo. Así dice, por ejemplo, Andrómeda, cuando trata –sin éxito– de razonar con las nereidas y moverlas a piedad:

Contra la enseñanza, no hay
silogismo que concluya
sin que él mismo a su primera
consecuencia se confunda. (vv. 3563-3566)

También es típica de Calderón la alusión al albedrío –como la que aparece en el v. 1540 por boca de Polídites–, que será mucho más determinante en el auto sobre el mito –donde el Albedrío se constituirá en uno de los personajes⁶¹⁵–. Igualmente característico de su teatro es el empleo de determinadas figuras retóricas: unas más propias del conceptismo (como la paradoja y la antítesis o, a efectos cómicos, el juego de palabras) y otras de la corriente culterana, como la acumulación sinonímica y el uso frecuente de paralelismos y quiasmos. En muchos casos encontramos en un mismo pasaje –a veces muy breve– varios de estos recursos empleados al mismo tiempo. El primero de los diálogos entre Palas y Mercurio ofrece varias muestras de esta posibilidad, como observamos en los siguientes versos pronunciados por Mercurio:

«Yo le he de representar
en las fantasmas de un sueño
toda su historia, con que
alentado a un mismo tiempo
y desconfiado viva
pues, ignorando y creyendo,
ni aquello le tendrá humilde
ni estotro le hará soberbio;
que, viendo por una parte
quién es y por otra viendo
qué no es, las cercanías
disfrazadas en los lejos,
le harán que intente labrarse
la fortuna, conociendo
que para cierto es engaño
lo que para engaño es cierto.»(vv. 516-531)

⁶¹⁵ Curiosamente el Albedrío encarnará en el auto, entre otros, el papel del gracioso propio de la comedia.

Encontramos, en efecto, en estos versos, varios casos de antítesis (alentado/desconfiado, ignorando/creyendo, humilde/soberbio, quién es/qué no es, las cercanías/los lejos) y, en los dos últimos versos, se da a la vez paradoja y una especie de quiasmo o simetría. En otros casos hallamos en una misma serie de versos la combinación del paralelismo y la acumulación sinonímica, como en los siguientes versos con los que Fineo cierra el parlamento en el que informa a Políditas de las desgracias que asuelan su tierra pidiendo permiso para consultar con el oráculo:

qué sacrificios a Venus
haremos con que se vea
su beldad desagraviada
y mi feliz patria exenta
de este monstruo que le aflige,
este susto que la cerca,
este pasmo que la asombra,
y este horror que la atormenta. (vv. 831-838)

En cuanto a los juegos de palabras, suelen correr a cargo de Bato y estar orientados a la comicidad. A veces son simples deformaciones humorísticas, como cuando da a Medusa el nombre de Merluza (v. 2860), pero en otros casos el chiste va unido a recursos como el paralelismo o el quiasmo:

(...) ¿Habrás, cielos,
nacido en el mundo alguien
menos a los sastres dado
y más dado a los desastres? (vv. 2898-2901)

Por lo que se refiere a la misoginia, en nuestra obra resulta menos acusada que en la comedia lopesca, como lo demuestran algunos momentos en que un galán se muestra caballeroso con una dama. Así ocurre con Fineo, como ya se ha comentado, o también con Perseo, no solo en su relación con Andrómeda, sino también cuando –en atención a su sexo– se niega a hacer bajar de la nube a Palas para que le preste el escudo y prefiere subir él (vv. 2354-2369). También hallamos denuncia de las dos violaciones de las que se tiene noticia en la obra: la de Dánae por Júpiter, de la que Perseo se promete a sí mismo tomar venganza, y la de Medusa por Neptuno, relatada por Fineo en unos versos en los que muestra su piedad y acaba por sentenciar:

por fuerza logró su amor.
Mas mente, mente mi lengua;
que aunque consigue, no logra
el que consigue por fuerza. (vv. 923-926)

Pese a ello, y al igual que en Lope, también se aprecian en la obra ciertos rasgos de misoginia en aspectos como los siguientes:

a) Las damas de Dánae se muestran codiciosas e irresponsables al abandonar a su señora a los deseos de Júpiter mientras se afanan en recoger las monedas de oro⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Apunta M. Rich Green (*loc. cit.*, p. 635) en esta escena parece darse igualmente un rasgo de sátira social de las damas de la corte, que imaginan los lujos que podrán conseguir con ese dinero, incluyendo la posibilidad de un matrimonio ventajoso; sin duda una broma que sería del agrado del público de la obra, integrado por miembros de la nobleza. No obstante, la escena presenta similitudes con la del *Perseo* lopesco, donde también Elisa, criada de Dánae, recogía ávidamente las piezas de oro.

b) Dánae afirma (vv. 328-334) que las mujeres no saben guardar un secreto.

c) Se presenta a Andrómeda como dada a la cólera injusta cuando sale al bosque para cazar con un venablo solo por vengar en alguna bestia su furia contra Fineo.

d) Varias diosas del Olimpo y otras deidades femeninas se muestran injustas debido a los celos –sentimiento unido a la envidia que también aparecía en Lope–: así Minerva, que castiga a Medusa; Juno, celosa de Dánae y Perseo, y la Discordia, que se alía con ella; o Venus, que sentencia a muerte a Andrómeda por la ofensa de su madre⁶¹⁷, y las Nereidas, que se ensañan con la muchacha y se niegan violentamente a apiadarse de ella.

Precisamente la escena en la que Andrómeda, a punto de ser ejecutada, suplica piedad a las nereidas, es una de las mayores muestras del pensamiento cristiano que aparecen en la obra, cuando la joven sostiene «que no hay ninguna/ acción en que más se muestre/ la deidad, que a un dios ilustra,/ que en la piedad» (vv. 3513-3516). Otros elementos del cristianismo son diversas referencias a Dios (que, por lo demás, son esporádicas y conviven extrañamente con el universo mitológico poblado de múltiples divinidades paganas) y a otras realidades como el alma o el diablo. Cabe destacar que, salvo la citada intervención de Andrómeda, las referencias a la cosmovisión y a las tradiciones cristianas se reservan a los personajes campesinos (de manera muy especial al gracioso Bato), como si las deidades paganas fuesen más apropiadas para enmarcar la trama principal, tomada del mito clásico, y los elementos cristianos sirvieran como contrapunto más propio de la comedia española del Barroco –y más próximo al público de la obra, lo que alimentaría el distanciamiento cómico respecto a la trama principal–.

En el aspecto métrico, o más bien en lo relacionado con la rima, cabe mencionar algún caso en el que Calderón hace rimar dos palabras de la misma familia (p. ej. *disculpa/culpa* en vv. 697-698). Otros descuidos calderonianos afectan a la asonancia en **á-e** en diversas ocasiones en que se pasa a **á-i**. Así ocurre en dos ocasiones con el adjetivo *fácil* (vv. 2911 y 3224), en otras dos con el sustantivo *áspid* (p. ej. en v. 3270) y en una con *mártir* (v. 3282). El mismo fenómeno se produce en el momento en el que Calderón hace intervenir al Eco para que repita el final de las palabras que Andrómeda pronuncia en su lamento justo antes de que aparezca el monstruo marino y que –como observa la propia doncella– conforman, unidas, la frase «una ventura hay segura»: en este caso, la forma verbal «hay» se hace rimar con la forma «trae» (vv. 3681-3682). Este recurso al eco, único en la comedia, contribuye al lirismo del texto, pero este queda realizado por numerosos pasajes musicales.

En la comedia, los elementos musicales se integran en la acción para realizar diversas funciones. Las más importantes son dos:

1^a) En muchas ocasiones, la música se emplea para distinguir entre los mortales y los dioses. Es el caso del recitativo a tres tiempos que se emplea en los parlamentos divinos, lo que, según Stein

⁶¹⁷ Ello contrasta con el piadoso papel que los italianos Ferrari y Manelli concedían a la diosa en su obra, donde Venus aparecía intercediendo a favor de Andrómeda.

tiene una base teórica en el concepto de divinidad como un ser trino, que se extiende de la divinidad cristiana a estos dioses paganos que se consideraban prefiguraciones paganas de la verdad cristiana⁶¹⁸.

Significativamente, la única deidad que no cumple este requisito es la Discordia⁶¹⁹ (i. e., la falta de armonía), que es hija de Plutón, dios del reino infernal. También la presencia de diversos coros celestiales a lo largo de la obra desempeña la misma función.

2ª) Otras veces sirve como apoyo para intensificar el efecto dramático del texto, como en el coro de la tragedia griega –y como en las bandas sonoras del cine actual–. Así, por ejemplo, la escena en que Andrómeda es conducida en comitiva hacia la roca del sacrificio va acompañada de tambores destemplados y trompetas que realzan el dramatismo del momento (al igual que el hecho de que Andrómeda vaya vestida de luto hasta que es desnudada por las nereidas). Lo mismo ocurre con los cantos de Dánae y sus doncellas, cuando lamentan su cautiverio en la torre.

Así pues, como afirma M. Rich Greer,

Calderón demostró ser un gran dramaturgo en la explotación concentrada de la densidad de sistemas de signo teatral, integrando eficazmente música, danza, una escenografía elaborada y tramoyas para intensificar la fuerza dramática de su texto poético. En los personajes de Música, pintura y Poesía (con la presencia silenciosa de «Maquinaria») dramatizó la polifonía del lenguaje teatral en prólogo de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*. A través del trabajo que vino a continuación combinó sus mecanismos en una armonía cerrada, haciendo de este espectáculo cortesano un verdadero «juego de poder»⁶²⁰.

⁶¹⁸ La cita corresponde a M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 641, y se refiere a Stein, «Music», en *Songs of mortals*, pp. 229-245.

⁶¹⁹ Por otro lado, resulta curioso que esta divinidad sea la única cuyas palabras no aparecen entrecomilladas en ningún momento, como sí ocurre con las intervenciones del resto de divinidades, salvo en la exaltación final de Perseo.

⁶²⁰ M. Rich Greer, *loc. cit.*, p. 648.

4. 4. 5. 3. *ANDRÓMEDA Y PERSEO: EL AUTO SACRAMENTAL.*-

Obra de madurez, una de las últimas del autor, *Andrómeda y Perseo* (1680) pertenece a un grupo de autos calderonianos caracterizados por ser la alegorización a lo divino de un mito clásico. Dentro de estos autos se observa, según Valbuena Prat, «un progreso constante en el intento de fundir la fábula pagana y el sentido cristiano en una trayectoria que va desde *El divino Jasón*, de simbolismo pobre e inseguro, pasando por el término medio de *El laberinto del Mundo*, a los dos *Psiquis y Cupido* y, sobre todo, a *Andrómeda y Perseo*, *El verdadero Dios Pan*, *Los encantos de la Culpa* y *El divino Orfeo*»⁶²¹

En esas obras, el mito pagano se superpone al patrón judeocristiano para simbolizar alegóricamente la historia de la Caída y la Salvación de la Humanidad. Un rasgo característico es la convivencia sincrética de la mitología clásica con diversos elementos tomados de pasajes bíblicos muy dispares. En *Andrómeda y Perseo* las fuentes bíblicas son, básicamente, tres: el *Génesis* (en el que se narra el estado edénico de la Naturaleza Humana y la pérdida de este por el Pecado Original), los Evangelios (que narran la Redención de la Humanidad por Cristo) y el *Apocalipsis* (en el que se relata el triunfo final de las fuerzas del Bien sobre las del Mal). Pero también se alude a profetas como Isaías y Ezequiel y a otras figuras bíblicas como David, Samuel, «la hija de Jepté», las Hijas de Sión, Abigaíl o Sansón; a topónimos que aparecen igualmente en la Escritura (Ofir, Rafidín, Amara, Setim, Horeb); y a otros elementos de la tradición o el dogma de la Iglesia Católica, como la historia del Ángel Caído, la Inmaculada Concepción y, por supuesto, la Eucaristía. Por otro lado, se alude también a diversas autoridades de la teología católica como San Isidoro de Sevilla, San Basilio y «Enrico Estephano» (Estienne).

De este modo, en *Andrómeda y Perseo* se representa la historia del Pecado Original sustituyendo a Eva (ser humano primigenio en su estado edénico) por Andrómeda, y la serpiente (tentación diabólica/pecado/Culpa) por Medusa (los áspides que pueblan la cabellera de la gorgona mitológica facilitaban la analogía). La alegoría se completa a través de la figura de Perseo, que simboliza a Cristo Redentor, y de los nueve sirvientes de Andrómeda: las figuraciones de los Cuatro Elementos Primordiales y otras tantas Virtudes (entre ellas, la Gracia y la Inocencia, que suelen acompañar a la Naturaleza Humana en este tipo de autos), además del Albedrío, que aparece caracterizado de «loco», como es frecuente en otros autos de Calderón, y que encarna, entre otras funciones, la figura del gracioso de la comedia barroca. Los Elementos y las Virtudes aparecen asociados en cuatro parejas: Gracia-Agua, Ciencia-Aire, Ignocencia-Fuego, Voluntad-Tierra, y a cada una de ellas se le atribuye un determinado objeto que presentan como ofrenda o don a Andrómeda (respectivamente, un espejo, unas plumas, un manto estrellado y unas flores).

Encontramos también al Demonio, personaje igualmente muy común en estas obras, donde suele aparecer imaginando y evocando la acción dramática, con la intención de ingeniar una nueva treta para lograr la destrucción moral del género humano, o bien de revisar los acontecimientos de la Historia humana para llegar a comprender su alcance y su función en el plan divino. En estas obras, el Demonio suele aparecer acompañado de un ayudante o cómplice que puede identificarse con la Culpa (o Pecado), la Noche (u

⁶²¹ Cf. VALBUENA PRAT (1972: LIVIII); las dos últimas obras citadas son calificadas por este crítico de «perfectas» (1972: LIX).

Oscuridad) o la Muerte. En *Andrómeda y Perseo* el Demonio se alía con Medusa, i. e., con la Culpa. Aparece igualmente Mercurio, que asume la función de ayudante de Perseo que ya poseía en las *Fortunas* (así como en el *Perseo* y en otras versiones anteriores del mito); pero, en esta ocasión, cruzándose con la del ángel bíblico que expulsa a Adán y Eva del Paraíso (las alas y la espada con que se representa a ambos los ponían fácilmente en relación). Finalmente hallamos al personaje del Centro (de la Tierra), que se presenta como el padre de Andrómeda.

El inicio de la obra nos muestra a Andrómeda en su estado edénico, rodeada de sus sirvientes en el Paraíso, que se representa como un fértil jardín o *locus amoenus* bendecido por una fuente y poblado, entre otras especies, por flores, vides, mieses y un árbol con manzanas. Súbitamente se produce un terremoto-tormenta (efecto escénico muy común en los autos calderonianos), o más bien un maremoto, ya que tiene lugar en el mar haciendo que aparezca en él el monstruo marino, convertido aquí en un dragón. Andrómeda y sus sirvientes se refugian en el jardín y se produce en escena la aparición de las fuerzas negativas: el Demonio (que, como en el *Apocalipsis*, surge de la boca del dragón), y Medusa, que sale del monte.

Envidioso de la Naturaleza Humana por haber usurpado su posición ante Dios, el Demonio entabla un diálogo con Medusa en el que solicita su ayuda para que Andrómeda se enamore de él, o bien se convierta en incapaz de amar a otro (observamos, pues, cómo se crea en el auto una suerte de triángulo amoroso en el que el Demonio disputa a Perseo alegóricamente el amor de Andrómeda). Para ello, Medusa debe utilizar un veneno que hechice a Andrómeda y la convierta en suya. Medusa intenta en vano infectar, sucesivamente, el agua de la fuente (que será la del Bautismo y contiene el antídoto del veneno), las flores (no lo consigue porque una de ellas, la azucena, es símbolo de la Virgen María, intercesora de la Naturaleza Humana), las vides y las mieses (símbolo de la Eucaristía) y el aire (donde reside el Espíritu Santo). Finalmente logra envenenar el fruto del árbol y se esconde en su tronco.

Atraído por las manzanas, el Albedrío se acerca al árbol y el Demonio trata de atraparlo, pero Perseo acude en su socorro. El héroe aparece montado en un caballo blanco volador (que se identifica con el «blanco, generoso/ caballo que vio Ezequiel», vv. 806-807), con un velo en el rostro, una espada en la mano y en la otra un escudo de cristal o espejo. Perseo logra ahuyentar al Demonio, que escapa montado en el dragón. A los gritos del Albedrío han salido Andrómeda y sus sirvientes. La Naturaleza Humana pregunta a Perseo por su identidad, y el héroe le cuenta su historia pagana, pero sin revelar su significación divina salvo a través de alusiones veladas a Ezequiel y al Apocalipsis.

Antes de desaparecer de escena, Perseo avisa a Andrómeda del peligro que corre si come de la fruta envenenada, pues ello significaría «morir muriendo». Andrómeda no alcanza a comprender tan oscuras palabras, y la Ciencia le explica que hacen referencia a la doble muerte: la material y la espiritual o condenación del alma. Pese a ello, Andrómeda entabla una lucha interior que ocupa significativamente el lugar central del auto. Finalmente se deja guiar por el Albedrío y, contra las advertencias de las Virtudes, prueba la fruta. En ese momento, Medusa sale del tronco y le anuncia su expulsión del Paraíso. La caída de Andrómeda marca un antes (estado edénico) y un después (condena hasta su rescate por el sacrificio de Perseo).

Tras un nuevo terremoto, las Virtudes abandonan a Andrómeda y los Elementos acuden a consolarla. Pero la caída de Andrómeda ha influido negativamente sobre ellos, de tal forma que el Fuego ha perdido su luz, el Aire su aliento, el Agua su cristal o espejo, y la Tierra ha quedado infestada. De ahí que los antiguos sirvientes de Andrómeda se hayan convertido en sus opuestos: el Fuego la quema, el Aire llega a aterirla, el Agua la ahoga y la Tierra la hiere, en medio de una suerte de danza telúrica. Los Elementos declaran que ya no son sus vasallos. Horrorizada, Andrómeda trata de refugiarse en el Paraíso, pero Mercurio sale a impedirle el paso (con un discurso en estilo recitativo que desempeña la misma función que señalábamos en la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo*) para proclamar la sentencia divina por la que Andrómeda debe ser encadenada al escollo y expuesta al monstruo marino.

Decidida a impedir que se cumpla tal sentencia, Andrómeda sale de escena para amenazar con arrojarse por la cima del monte de Medusa, pero se lo impiden el Centro, los Elementos y las Virtudes. En ese momento aparece de nuevo Perseo, que –quizá montado en el caballo volador⁶²²–, persigue a Medusa mientras ambos mantienen una discusión sobre la contrición y el perdón de los pecados. Medusa quiere salir en busca del Demonio, con cuya ayuda piensa matar a Andrómeda, pero Perseo no permite que la Humanidad perezca espiritualmente sin tener tiempo de arrepentirse de su culpa. Como en la comedia calderoniana, el héroe da muerte a la gorgona haciéndole contemplar su propia faz en el espejo (Medusa no se reconoce al ver su fealdad, lo que hace a Perseo exclamar: «¡Oh, cuán propio es de la Culpa/ no conocerse a sí misma!», vv. 1338-39), y como en la de Lope es a su muerte cuando nacen de su cabello los áspides, que en este caso simbolizan los pecados que infestarán todo el orbe.

La escena siguiente, una de las más espectaculares de la obra, es la del arrepentimiento de Andrómeda, en la que se observa un marcado paralelismo con la correspondiente a su tormento en la comedia de Calderón: en ambas obras, todos los personajes gritan que Andrómeda debe ser ejecutada (si bien en el auto se compadecen de ella); en ambas va vestida de luto y cobra enorme importancia el elemento musical, a través de ruido de trompetas y de cánticos que resultan casi idénticos en las dos obras. Andrómeda aparece rodeada por el Centro, los Elementos y las Virtudes. Así pues, en escena aparecen todos los personajes (salvo Mercurio, Perseo, Medusa y el Demonio), además de dos coros: uno celestial, favorable a Andrómeda, que suena por encima, y otro negativo, por debajo, que procede del abismo. Este último sentencia que el pecado acarrea dolor, mientras que el coro positivo recuerda que el pecador arrepentido encontrará perdón si confía en Dios.

Andrómeda es encadenada al escollo por el Centro, mientras la música y los cantos se mezclan con el ruido de tempestad que anuncia la llegada del dragón marino, a cuyos lomos, de nuevo como la bestia apocalíptica, monta el Demonio. Al igual que en la comedia, Andrómeda, a punto de ser alcanzada por las fauces del monstruo, expresa su anhelo de ser rescatada por Perseo, al que se dirige como en una plegaria y bajo el vocativo «señor». Aparece entonces el héroe sobre el caballo y se entabla una lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal. Perseo es herido de muerte, alcanzado por una lanza que le arroja el Demonio, pero aun así logra vencerlo y hundirlo en el abismo (la imagen recuerda a la del arcángel San Miguel arrojando a los infiernos al ángel caído, o

⁶²² Así lo aventura Ruano de la Haza (CALDERÓN DE LA BARCA: 1995, n. al v. 1286 (p. 236) y p. 46 de la *Introducción*).

a la de la Inmaculada venciendo sobre el diablo)⁶²³. Perseo libera a Andrómeda y la pide en matrimonio. Ella acepta, aunque se extraña de tal petición teniendo en cuenta que Perseo está herido mortalmente, pero él responde que bajará por ella «en otra forma a la tierra» (v. 1680), lo que debe interpretarse como referido a la presencia eucarística de Cristo, con el que se ha identificado Perseo. Andrómeda comunica a las Virtudes y Elementos, de nuevo convertidos en sus sirvientes, la buena noticia de su redención, y pide que cubran el suelo de flores, como se hace para la procesión del Corpus. El auto se cierra con la apoteosis eucarística⁶²⁴, la exaltación de Perseo y sus bodas con Andrómeda.

Resulta sorprendente el hecho de que, en esta versión, Perseo-Cristo muera a manos del Demonio. La explicación viene de la mano de unas palabras de Albedrío, al final de la obra, en las que llama a Perseo «segundo Sansón/ que en la más sangrienta lid/ venció al ciego gentilismo/ y al idólatra gentil» (vv. 1731-1734). Así pues, como observa J. M^a Ruano de la Haza,

Medusa y el Demonio representan en este auto no solamente la Culpa y la Muerte, sino también los idólatras y gentiles, palabras en clave que comprenden tanto a los judíos como a los protestantes y a otros supuestos enemigos de la Iglesia⁶²⁵.

Evidentemente, y a diferencia de lo que ocurría con la comedia del propio Calderón y con las versiones anteriores del mito de Perseo, en el auto sacramental el establecimiento de diferencias respecto al relato ovidiano original pierde su sentido de manera casi absoluta. En el auto, la fábula pagana se convierte en una especie de pretexto que Calderón modela y casi llega a violentar hasta quedarse exclusivamente con los elementos mínimos que puedan recordarnos, poco más que como un eco, la fuente clásica.

Así, nuestro auto conserva de la historia de Andrómeda y Perseo algunos nombres (los de los dos protagonistas y el de uno de sus enemigos, Medusa, así como el del dios Mercurio, que realmente no aparecía en el relato de las *Metamorfosis*) y al «personaje» del monstruo marino, así como la estructura del relato heroico (hazañas de Perseo, condena y rescate de Andrómeda) y, desde luego, el origen divino del héroe, hijo de Júpiter/Dios Padre. Pero este armazón de origen grecolatino no pasa de ser un mero barniz que se utiliza para disfrazar la historia que realmente nos está presentando Calderón, la que nos presenta una y otra vez en tantos de sus autos sacramentales: la Humanidad recién creada, la pérdida de su estado de Gracia por un pecado de desobediencia y soberbia provocado por la tentación del envidioso Maligno, la salvación por el sacrificio de Cristo, su presencia en la Eucaristía, la exaltación del Sacramento. De ahí que desaparezca la presencia en escena de la mayoría de los personajes paganos, aunque dos de ellos aparecen nombrados: uno es Júpiter, el otro, sorprendentemente, Minerva, que se identifica (en lugar de Palas, lo que contrasta con lo que observábamos respecto a la no identificación en la comedia entre Palas y Minerva) con la diosa que obsequió a Perseo con el escudo-espejo que le servirá para

⁶²³ También a otras imágenes de amplia tradición católica en las que intervienen seres celestiales venciendo a otros monstruosos, como San Jorge y otros que comentábamos en el apartado 5 de nuestra Primera Parte.

⁶²⁴ «Ábrese un carro en que se verá un altar, y en él una custodia, con Ángeles que la tengan, y Perseo, y al pie del altar Medusa y el Demonio a sus pies» (acotación tras el v. 1739).

⁶²⁵ J. M^a Ruano de la Haza, *loc. cit.*, p. 50.

dar muerte a Medusa. Se alude también a Fineo (pues el Demonio adopta este nombre atribuyéndole un significado etimológico inventado para la ocasión), y a otros seres mitológicos como las Ninfas, el cíclope, la hidra o el basilisco y a Bucentoro.

Pero el aspecto más llamativo es el hecho de que la alegorización del (esquema del) mito de Perseo aparece explícitamente como una mascarada aceptada, como una especie de convención dramática, por los propios personajes centrales. Así, Andrómeda, que se presenta e identifica como la Naturaleza Humana, se extraña de que la Ciencia le haya atribuido otro nombre, y, por su parte, el Demonio decide adoptar el de Fineo al tomar conciencia de que la Culpa se ha presentado bajo la denominación mitológica de Medusa (vv. 403-464):

Con esta causa, porque,
viéndome marino monstruo,
su disfraz y mi disfraz
convengan el uno al otro (...),
salí a aqueste sitio, envuelto
en ovas, fuego, humo y polvo (...)
y si, en retóricos tropos
de alegórico concepto,
como a Medusa te nombro
es por convenir en ti
alusiones de uno y otro,
pues, muerte o culpa, hacer sabes
bruto al hombre, piedra o tronco.

Así pues, incluso las escasas alteraciones del mito que pudieran considerarse como ajenas a su alegorización pueden relacionarse con ella si se analizan detenidamente: es el caso, por ejemplo, de la soberbia que se convierte en la causa del castigo de Andrómeda: en el relato original, es la madre de Andrómeda quien peca de soberbia, en el auto calderoniano lo hace la propia Andrómeda, lo cual conviene más a la intencionalidad y sentido de la obra.

Por otro lado, en diversas ocasiones se produce una confluencia entre ambas tradiciones, pagana y católica. Entre otras, hallamos las siguientes:

- a) La expresión «Ninfas Virtudes» (v. 427) con que el Demonio se refiere al coro de sirvientes que regalan a Andrómeda (y que recuerdan al coro de nereidas de la comedia, aunque con un papel radicalmente distinto).
- b) En los vv. 574-82, Medusa asimila el espejo que acabará por matarla con el agua (del Bautismo) que borrarán la Culpa o Pecado Original (simbolizado por Medusa) del género humano (Andrómeda).
- c) En el momento final de la obra, Perseo asimila el banquete de sus bodas con Andrómeda con el banquete eucarístico (1788-90).

Así pues, salvo los pocos personajes tomados de la mitología, la mayoría constituyen alegorizaciones: además de la figura del Demonio, encontramos cuatro Virtudes (Gracia, Ciencia, Ignociencia y Voluntad), el Albedrío, el Centro (de la Tierra) y los cuatro elementos primordiales (Fuego, Tierra, Agua, Aire). Como en otros autos, el

Albedrío se diferencia claramente de la Voluntad. Esta última se entiende como la predisposición del ser humano hacia el bien, mientras que el Albedrío se identifica con el «Apetito/ contra voluntad divina» (vv. 951-52). También resulta habitual la presencia de los cuatro elementos en los autos de Calderón, quien toma del Génesis la idea de que fueron creados para servir al Hombre, figura central de la Creación. El equilibrio entre los elementos supone el orden que se opone al Caos inicial narrado en el Libro Primero de las *Metamorfosis*. La ruptura de dicho equilibrio conlleva una de las tormentas o terremotos a que tan dado es Calderón en sus autos. Como señala E. M. Wilson:

Cada elemento es estable y fijo si no se sale de sus límites, pero si los sobrepasa nos hallamos de nuevo ante el caos primitivo. Así una tormenta puede describirse como un motín contra el orden de la creación. Y así el efecto de la violencia y el movimiento puede aumentarse al compararlos a una mezcla o confusión de los elementos. Y Calderón tuvo una afición a las expresiones violentas comparable a la de los pintores barrocos⁶²⁶.

En *Andrómeda y Perseo*, son los cuatro elementos, constituidos en símbolos sacramentales, los que impiden a Medusa la posibilidad de emponzoñarlos. Por otro lado, resulta frecuente en la obra, como en otros autos calderonianos, el uso, como procedimiento retórico, de expresiones que muestran duda, lucha o frontera entre dos elementos⁶²⁷: por ejemplo, en los vv. 1560 y 1561, correspondientes a la escena en que Mercurio pronuncia la sentencia por la que Andrómeda debe ser atada al escollo, «que de tierra/y mar punto es de ambas líneas» (vv. 1217-18).

Un claro rasgo del influjo del P. Vitoria sobre Calderón aparece en los paralelismos que se establecen entre las supuestas etimologías de los nombres de personas y acontecimientos como base para relacionar el mundo clásico con las claves de la teología católica. En *Andrómeda y Perseo*, Calderón nos presenta hasta cuatro etimologías figuradas: así, el supuesto origen del nombre de Andrómeda⁶²⁸ aparece entre los vv. 145 y 185 y lo relaciona con el ‘oro’, la ‘edad florida’ y la ‘estatua o simulacro de la deidad’. Más tarde (vv. 415-20), el Demonio dice adoptar el nombre de Fineo porque así conviene a la fábula que se está representando y porque, asegura, procede de *Finis ero*, (‘seré fin’, aplicado a las «dichas y gozos» de Andrómeda). Poco después (vv. 559-62), Medusa afirma que su nombre significa ‘agricultura’⁶²⁹. Y entre los vv. 793 y 800, Perseo relaciona su nombre con el hecho de que realiza sus hazañas por sí mismo (*per se*).

En la escena del arrepentimiento de Andrómeda, esta dialoga sucesivamente con ambos coros, negativo y positivo. La intervención del primer coro pone de manifiesto una oposición entre tres de las Virtudes que servían a Andrómeda y otros tantos pecados que su desobediencia ha desencadenado (vv. 1516-1525). Así, la Malicia se opone a la

⁶²⁶ Wilson, «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón». Public. en *Modern Language Review*, XXXI (1936), pp. 34-47. Trad. de O. Durán D’Ocón en DURÁN/ECHEVARRÍA (1976: 297).

⁶²⁷ Cf. F. Picatoste, «Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca» (Madrid, 1881). Publ. en DURÁN/ ECHEVARRÍA (1976: II, 166-248).

⁶²⁸ En este caso, Calderón llega a citar a autoridades en la materia como San Isidoro de Sevilla y Henri Estienne, autores de las *Etymologiarium sive originum libri XX* y del *Thesaurus graecae linguae*, respectivamente.

⁶²⁹ En realidad el nombre de Medusa quiere decir ‘astucia’, pero las etimologías que relacionan el nombre genérico de las gorgonas con la tierra ya aparecen en castellano en Alfonso X, como ya se ha comentado.

Ignocencia; la Ignorancia, a la Ciencia; y la Culpa, a la Gracia. La idea de la ignorancia como causa de pecado procede de la Escolástica y se halla presente, igualmente, en la caída de Lucifer. En este sentido, la ignorancia se corresponde con una mala elección voluntaria, o, en palabras de Parker, «la ignorancia por la cual el hombre deja de utilizar o seguir lo que su razón reconoce como verdadero»⁶³⁰.

Por último debemos referirnos a la importancia del elemento musical en este como en otros autos calderonianos. El propio autor, en el prólogo a sus comedias, reconoce que «el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas»⁶³¹. Parece ser que para Calderón el más importante de los sentidos es el del oído, en la línea de San Pablo (para quien «la fe entra por el oído») y de San Agustín. De ahí la utilización del canto para funciones esenciales del auto sacramental. Como señala J. M^a Díez Borque⁶³², la música desempeña una misión moralizadora y doctrinal, así como la de crear disposición de ánimo y de envolver a los espectadores en la acción. Así pues, más allá del coro de la tragedia clásica, más allá de las funciones propias de la técnica dramática desempeñadas por el llamado «personaje intermedio»⁶³³, la música desempeña en Calderón una función de guía didáctica y espiritual. Es un recurso

que atañe directamente a la relación Emisor-Receptor, a la funcionalidad del texto, y que no es sino una manifestación concreta teatral del procedimiento de interrumpir el progreso de la acción (no siempre) para explicarla, de introducirse directamente el autor para exponer sus ideas⁶³⁴.

La música es una variante de la estructura de sermón (también muy utilizada), en la cual la conclusión doctrinal no solo se deduce sino que se expone directamente. Aunque con frecuencia la canción se integre en los hechos que constituyen la trama del auto, no nos encontramos ante un fenómeno de mera acción cantada como en la zarzuela (género cultivado por el propio Calderón), sino que estos pasajes cantados

se inscriben con frecuencia en esa tradición teatral de texto segundo sobre el texto primero de la acción, lo que, además, nos lleva a una forma de comunicación que no es sólo la de contemplar un espectáculo, sino la de participación, del modo que fuere y de la forma relacionada con lo que ocurre en la fiesta, con las necesarias consecuencias de adoctrinamiento, propaganda, normas de conducta, etc. En esta confluencia de religión y teatro, de fiesta y escena, se sitúa el auto sacramental⁶³⁵.

En *Andrómeda* y *Perseo* las partes musicales son cuatro:

⁶³⁰ Parker, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», 1950. Publ. en DURÁN/ ECHEVARRÍA (1976: 354).

⁶³¹ Ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, 1967, p. 5. Cit. por DÍEZ BORQUE (1983: 72).

⁶³² DÍEZ BORQUE (1983: 7-127).

⁶³³ Se entiende por tal a un tipo de personaje que en otros autores desempeña funciones como las de anunciar la acción, narrar acontecimientos, introducir personajes y, en general, sirve para conferir unidad a la obra. Cf. DÍEZ BORQUE (1983: 44).

⁶³⁴ DÍEZ BORQUE, *ibidem*.

⁶³⁵ DÍEZ BORQUE (1983: 45).

1ª) La obra se abre con los cantos de alabanza que los sirvientes de Andrómeda dirigen a esta. Es una escena feliz en la que la Naturaleza Humana aparece gozando de los dones que ha recibido de la divinidad.

2ª) Mucho más tarde, hacia el final de la obra, la escena en que Andrómeda es conducida hacia su sacrificio se constituye en un calco de la escena paralela de la Comedia. En *Fortunas*, los aldeanos corean:

La que nace para ser
estrago de la fortuna,
supla, calle, llore y sufra;
y consolada con que
la que es desdicha no es culpa,
supla, calle, llore y sufra (vv. 3363-68)

En el auto, Calderón organiza dos coros para representar, respectivamente, la desesperanza y la esperanza. El Coro 1º canta:

La que nace para ser
escándalo de sí misma,
sienta y sufre, llore y gima;
y conformada con que
donde hay culpa no hay desdicha,
sienta, sufra, llore y gima (vv. 1397-1403)

mientras que el 2º corea:

La que nace para verse
de su culpa arrepentida,
fíe, espere, venza y viva;
y consolada con que
si ella llora, Dios olvida,
fíe, espere, venza y viva (vv. 1404-1409)

La estructura de los cánticos se hace más compleja cuando Andrómeda introduce el lastimero estribillo

que al alba fallece
la flor de mis días

intercalado entre los cantos entrelazados de ambos coros.

3ª) Tras un aparte en que Elementos y Virtudes lamentan la suerte de Andrómeda, esta reanuda sus cantos, esta vez para entablar sendos diálogos, en forma de ovillejo, entre ambos coros, hasta que también los sirvientes de Andrómeda unen sus voces para corear los cantos de esperanza. Esta parte cantada presenta un carácter eminentemente doctrinal:

Pecado, muerte y error,
malicia, ignorancia y culpa,
perdona, lava y disculpa
la fe, el llanto y el amor.

4ª) El canto final se presenta como una alabanza al héroe Perseo y exaltación de la Eucaristía:

Que viva sin fin
y coronen su frente
los rayos de Ofir. (vv. 1794-1796)

4. 4. 6. UNA ZARZUELA: *JÚPITER Y DÁNAE*

El siglo xviii nos ofrece una última obra dramática sobre nuestro mito en forma de zarzuela. En efecto, entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional hallamos la partitura de una pieza musical titulada *Júpiter y Dánae. Zarzuela en tres jornadas, y baile*. La música se debe al mallorquín Antonio Literes (1673-1747), mientras que no figura el nombre del libretista.

El catálogo de la Biblioteca Nacional data la partitura de hacia 1700. Sin embargo, esta fecha debería adelantarse al menos al año anterior, puesto que, según Antoni Pizà, la obra se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el 6 de enero de 1700⁶³⁶. Ahora bien, este mismo estudioso atribuye la autoría del libreto de esta zarzuela a Tomás Añorbe y Corregel. Ciertamente, este escritor compuso una pieza musical con ese título, que estudiaremos en el apartado correspondiente. Pero se trata de dos obras distintas, pues mientras la de Corregel se publicó en 1738 y se divide en solo dos actos, la obra musicada por Literes consta de tres y su tratamiento de la relación entre Júpiter y Dánae es radicalmente diferente. Cierto es que Añorbe y Corregel (que también figura en otro lugar del libro de Pizà⁶³⁷ en la lista de los libretistas que colaboraron con Literes) bien podría haber compuesto ambas obras; pero hay que tener en cuenta que en enero de 1700 apenas si había cumplido los catorce años de edad.

Una hipótesis que apuntamos sobre la autoría del libreto es la de que sea obra de José de Cañizares (1676-1750), autor de una edad similar a la de Literes y al que encontramos colaborando con él en otras zarzuelas de tema mitológico: así, en *Acis y Galatea* (1708), *El engaño en la fineza, o Júpiter y Semele* (1718) o *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* (1745). Aunque claro está que esta autoría no pasa de ser una posibilidad.

En la trama de nuestra pieza sobre el mito que nos ocupa predomina el elemento lírico. El contenido se circunscribe a lo que promete el título, sin que Perseo llegue a aparecer, ni tan siquiera a nombrarse. Sin embargo, ello no impide que el autor deje volar su imaginación para introducir una serie de innovaciones respecto a la materia mítica.

En primer lugar, la historia se ambienta en la ciudad de Atenas, donde se celebra una fiesta en honor a Juno. Entre los presentes se encuentra Acrisio, que ha acudido para sacrificar un ciervo a la diosa. Inmediatamente aparece Júpiter, quien asegura en un recitado que la ocasión sería feliz si no fuera porque se halla preso de los amores de la hermosa Dánae.

⁶³⁶ PIZÀ, Antoni (2002: 114).

⁶³⁷ PIZÀ (2002: 138).

La intervención de Cupido nos augura que va a producirse uno de los episodios amorosos de Júpiter. El dioscecillo lanza una de sus flechas y asegura que se ha propuesto que tanto Acrisio como Juno lleguen a enterarse de este enamoramiento.

Entra en escena Dánae, que al parecer ha salido a cazar en el bosque⁶³⁸. Júpiter le sale al encuentro y le declara su amor. La doncella queda sorprendida y turbada; pero, ante las galanterías del dios, acaba por corresponderle. Sin embargo, las escenas de galanteo se alternan con las intervenciones de Juno, que lanza un lamento por la infidelidad de su esposo. Pese a que, por su parte, Júpiter y Dánae cantan que nada podrá contra su amor, Cupido informa a Dánae de que su historia con Júpiter es imposible.

Poco después, Cupido le dice a Júpiter que Dánae ha acudido al templo de Juno. Esta y Acrisio están al tanto de la pasión de Júpiter por Dánae, por la cual el dios supremo está padeciendo el mismo ardor que si fuera humano. La Primera Jornada se cierra con un dúo entre Júpiter y Cupido.

En el segundo acto asistimos a una discusión entre ambas divinidades masculinas. Júpiter amenaza con desterrar al pequeño dios, pero ambos acaban aliándose. Sin embargo, pronto se oyen los lamentos de Dánae. La explicación llega a través de un diálogo entre Juno y Acrisio, en el que la diosa, con las ninfas por testigo, hace jurar al padre de Dánae que la tendrá encerrada de por vida. El acto finaliza con la construcción de la torre-prisión.

La tercera y última jornada se abre con un lamento de Cupido por la suerte de Dánae, al que sigue una discusión entre Juno y Júpiter. Este reprocha a su esposa su crueldad; sin embargo, un nuevo canto del dioscecillo del amor hace referencia al poder del oro, con el que Júpiter podrá conseguir sus propósitos.

Lo siguiente es el canto de la guardia de la torre, que alerta de la aparición de intrusos. Júpiter se aproxima a Dánae, que se lamentaba por creer que su amado la había olvidado. Y es entonces cuando aparece una prodigiosa nube dorada que empieza a rociarla. Dánae se acerca a investigar el fenómeno, momento en el que Júpiter recobra su forma humana. Ambos amantes entonan un canto en el que muestran su felicidad por el reencuentro.

Sin embargo, a esta escena sigue un nuevo coro de la guardia, que continúa movilizándose al haber detectado ruidos en la torre. Y es justo en este punto climático donde concluye bruscamente la acción, con una (para nosotros) inesperada dedicatoria hacia los reyes Carlos II y su segunda esposa, Mariana de Neoburgo:

Carlos y Mariana
vivan siglos eternos
y gasten contando
sus dichas y triunfos
en dulces obsequios
sus términos el mundo
el confín sus luceros

638 De nuevo nos hallamos ante una escena de carácter cinegético, como en otras obras anteriores.

Esta referencia elogiosa a los reyes de España certifica que la obra se representó para la real pareja cuando quedaba menos de una año para el fallecimiento del débil monarca, que ocurriría en noviembre de 1700. En relación con ello, el hecho de que la pieza culminase con un baile podría explicar que la acción finalice en el momento más espectacular. Y así, el autor nos deja con la duda de si, en esta peculiar versión de nuestro mito, llega a consumarse la unión entre Júpiter y Dánae; de si -como parece que va a ocurrir- la guardia llega a decubrirlos; de si Perseo llega a ser engendrado, y de todos los demás hechos que pudieran suceder a continuación.

Además de su abrupto final, llama la atención en esta pieza la intervención de Juno. Será ella quien, movida por los celos, incite a Acrisio a encerrar a su hija, sin que se haga mención a oráculo alguno. Igualmente llamativa resulta la intervención de Cupido. Por lo demás, y como ya se ha señalado, la parte musical resulta fundamental en esta curiosa obra. En este sentido hay que apuntar que, junto a los personajes ya señalados, encontramos otros diversos de carácter secundario que intervienen en los coros para comentar aspectos señalados de la acción. Se trata de dos parejas: las conformadas por Licenio y Casandra, por un lado, y por Coridón y Doruca, por otro. Su función es la de comentar diversos aspectos de la trama y potenciar el aspecto amoroso con comentarios de tipo cómico acerca de lo tonto que resulta el comportamiento de los enamorados. Además, cumplen cierta función simbólica y predictiva, análoga a la del coro del teatro griego; un papel que también, en cierto modo, desempeña Cupido.

Según indica José Máximo Leza, las zarzuelas de Cañizares se caracterizan en sus argumentos por «intervenciones de dioses, mezcladas con pastores y ninfas»⁶³⁹. Suponiendo que los secundarios nombrados en *Júpiter y Dánae* se correspondan con este tipo de personajes, se trataría de otro dato a favor de la autoría de este dramaturgo.

Explica Leza (quien no cita la obra que aquí nos ocupa) que la zarzuela *Acis y Galatea* fue compuesta por Literes y Cañizares para ser representada en honor del nuevo rey Borbón Felipe V con ocasión de su cumpleaños. Y añade este estudioso que dicha obra es una de las primeras muestras de la introducción en la zarzuela española de nuevas formas musicales italianas, «sin alterar la dramaturgia básica que combinaba momentos hablados y cantados»⁶⁴⁰. Además, *Acis y Galatea* mostraría «que la asimilación de formas como el recitativo y el aria *da capo* era perfectamente integrable en la zarzuelas [*sic*] de tema mitológico pastoral, conviviendo con los tradicionales coros *a cuatro*, las formas estróficas y las seguidillas». Añade el citado estudioso que dicha zarzuela se convertiría en paradigma del género.

Sin embargo, lo cierto es que los rasgos comentados aparecen ya en *Júpiter y Dánae*; un aspecto que (si bien también podría achacarse a Literes) vuelve a abonar nuestra hipótesis de Cañizares como autor del libreto; máxime si tenemos en cuenta que esta obra es anterior a *Acis y Galatea* en, al menos, ocho años.

639 LEZA, José Máximo, «El teatro musical». *Apud* HUERTA CALVO (2003). *Historia del teatro español* (2 vols.). Vol. II, *Del siglo xviii a la época actual*. Madrid: Gredos, pp. 1687-1713 [p. 1704].

640 Las citas que transcribimos en este párrafo están tomadas de Leza, *loc. cit.*, pp. 1703-1704.

5. EL SIGLO XVIII

Tras los fructíferos Siglos de Oro se inicia en el XVIII la etapa final del florecimiento en la Literatura Española de las obras basadas en la historia de Perseo. No obstante, no dejamos de encontrar, a lo largo de la centuria, algunas notables muestras tanto en poesía como en teatro. A decir verdad, nuestro mito ha nutrido a un número escaso de obras dieciochescas, pero entre ellas (de las cuales algunas presentan todavía un barroquismo tardío) están representados todos los géneros que suelen abordar argumentos basados en la mitología clásica.

En efecto, dentro del género de la fábula mitológica encontramos hasta cuatro poemas, tres de ellos reseñados por Cossío. Dos esas cuatro fábulas abordan nuestro mito en tono serio, mientras que las otras dos son burlescas. Así, por un lado encontramos un romance del modesto poeta montillano Gonzalo Enríquez de Arana; por otro una extensa y farragosa composición en octavas que se conserva manuscrita (sin que sepamos si llegó a darse a la imprenta) y que se debe a un dominico llamado Miguel Antonio de Helguero y Alvarado, quien la dedica al jesuita Manuel Ribera. Dentro de las fábulas que por primera vez abordan nuestro mito desde un tratamiento burlesco hallamos la de Pedro Silvestre y, ya a finales de la centuria, una curiosa obra no reseñada por Cossío y que solo desarrolla el episodio de Dánae. Se trata de *La crianza mugeril al uso. Danae* de Alejo de Dueñas (1786), que se presenta como una sátira de costumbres dirigida a la educación familiar de las muchachas.

Por lo que se refiere al teatro, Joaquim Bover da noticia de un drama titulado *Andrómeda y Perseo*, obra del militar y escritor mallorquín Jacint Balaguer Perelló. La pieza, hoy perdida, dataría de 1741 y habría sido representada en la Casa de les Comèdies de Palma entre 1742 y 1748. Por el contrario, sí ha llegado hasta nosotros una versión anónima del auto calderoniano que ha sido editada por Ruano de la Haza junto con la obra original de Calderón. Asimismo encontramos una curiosa comedia mitológica debida a un autor catalán llamado Ignacio Ferrera y Pasqual y titulada *También habla lo insensible, Los encantos de Medusa y Aventuras de Perseo*. Igualmente nos ha llegado una muestra de comedia musical en una insólita zarzuela debida al sacerdote Tomás Añorbe y Corregel; obra en la que se nos presenta una extraña historia de amor entre Dánae y Piluno anterior a la lluvia de oro. Se conserva asimismo la partitura de otra zarzuela musical en tres jornadas de Antonio Literes.

Dentro del género narrativo, reseñamos en esta breve introducción al desarrollo del mito de Perseo en nuestra literatura dieciochesca una referencia en la célebre novela *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, debida al P. Isla. Como ya sabemos, se trata de un sátira contra los malos predicadores, y, por lo que se refiere a nuestro mito, el autor lo aprovecha para ridiculizar la posibilidad de que también un mito pagano pueda emplearse como ejemplo moral.

Por otro lado, a partir de mediados de siglo comienzan a imprimirse algunas obras mitográficas de autores españoles, así como traducciones del francés. Todas ellas tienen en común la intención didáctica, y en general van dirigidas al público juvenil. En su mayoría abordan estos manuales la historia de Perseo.

Así, como obras compuestas en castellano encontramos *El polytheismo elucidado*, de Blas Hipólito García de Soto (Madrid, 1753); la titulada *Fábulas dispuestas en verso, para que ayudada de la pintura de los falsos Dioses, pueda la juventud darse por juego*

en este estudio (Calatayud, 1757), donde no consta el nombre del autor; la *Colección de varios tratados curiosos, propios y muy útiles para la instrucción de la noble juventud española que publica el Real Seminario de Nobles de Madrid para uso de los caballeros seminaristas* (Madrid, 1757, en cuatro volúmenes); el tratado de Santos Díez González *Instituciones poéticas: con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética ó mitología, para inteligencia de los poetas* (Madrid, 1793); o, por último, el de Manuel Fermín de Cidón e Iturralde, *Fábulas mitológicas. Útiles para la primera enseñanza de la juventud en las escuelas; y necesarias a los que han de profesar con perfección las Bellas Artes* (Madrid, 1795).

Por su parte, en cuanto a las traducciones hallamos dos manuales: el *Epítome de la fabulosa historia de los dioses, que en francés escribió el padre Pedro Gautruche de la Compañía de Jesús. Resumido y traducido en español para la mayor utilidad de la juventud* (Barcelona, 1753); y el *Panteon mytico o historia fabulosa de los dioses. Traducida al castellano y añadida con una copiosa colección de dioses de la antigüedad por Lorenzo Días de la Madrid* (Madrid, 1764-1768, en dos volúmenes). La obra original data de finales del xvii y se debe al jesuita francés Francisco Pomey.

5. 1. FÁBULAS MITOLÓGICAS

5. 1. 1. GONZALO ENRÍQUEZ DE ARANA.-

Natural de Montilla (1661-1738), al parecer este poeta y dramaturgo se entregó a la composición literaria para sobrellevar la desdicha de una casi total parálisis física⁶⁴¹. Su obra poética fue recopilada por el propio autor en un código manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional.⁶⁴² Pese a los esfuerzos de Enríquez de Arana, su colección – que comprende más de cuatro mil composiciones de desigual extensión y temática muy variada⁶⁴³ – nunca llegó a darse a la imprenta hasta que en 1996 fue editada por Antonio Cruz Casado⁶⁴⁴.

Según Cossío, algunas de estas composiciones «están escritas, con toda seguridad, hacia 1735⁶⁴⁵». Entre ellas hay varias fábulas mitológicas, y la dedicada «A la fábula de *Andrómeda y Perseo*», compuesta en cuartetos de romance, ocupa un total de 132 versos⁶⁴⁶.

El poema se abre con una cuarteta introductoria que nos presenta en los siguientes términos una visión general del llanto de Andrómeda atada al risco:

⁶⁴¹ «Habiéndome (oh prudente lector) quitado Dios, por sus secretos juicios, desde los primeros años de mi juventud la salud, como asimismo el movimiento de pies y manos, permitiéndome sólo el andar arrastrando como la culebra: por causa de este impedimento, no pudiendo deslizarme desde entonces del suelo en que nací, me resolví fozosamente a observar clausura sin haberla profesado; en donde habiéndome hallado con alguna afluencia poética he procurado ejercitarme en mi profesión para recreo y alivio de mi soledad y tristeza.» La cita (COSSÍO: 1998, 249) procede del prólogo a su obra poética.

⁶⁴² Ms. 20.620 (COSSÍO :1998, 249).

⁶⁴³ Cf. CRUZ CASADO (1992).

⁶⁴⁴ ENRÍQUEZ DE ARANA Y PUERTO (1996) *El cisne andaluz (Selección)*. Edición, introducción y notas Antonio Cruz Casado.

⁶⁴⁵ COSSÍO (1998: 249).

⁶⁴⁶ El texto figura con el nº 145 y se extiende entre las pp. 226 y 229 de la citada edición de Cruz Casado.

Noble engaste de una roca
a la margen de Anfitrite
vierte Andrómeda sus luces,
perlas que el nácar despide. (vv. 1-4)

La imagen que convierte en perlas las lágrimas de la doncella aparecía ya en el Soneto 86 Lope y, como se vio en el análisis de aquel texto, era ya tónica en su tiempo. Este tipo de imágenes relacionadas con perlas y piedras preciosas se convertirán en la tónica general de las siguientes cuartetas, en las que el poeta describe la belleza de Andrómeda: *perlas* (v. 11), *rubíes* (v. 12), *diamantes* (v. 27), *cristales* (v. 36). La segunda estrofa nos presenta el tópico de la prisión de amor, aquí contrapuesto a la situación actual de la muchacha:

Atada está la hermosura
de quien nadie se vio libre,
que quien fue prisión de tantos
bien es que a prisión se humille. (vv. 5-8)

Como vemos, el autor hace uso de la metonimia en la referencia a la belleza de Andrómeda para designar a la propia doncella y, anteriormente, en la alusión a Anfitrite, una de las nereidas –y esposa de Neptuno⁶⁴⁷– para designar al mar.

Las referencias a otros mitos, empleados en su función ornamental o erudita, constituyen otra de las constantes del texto:

Nunca más hermoso Febo
cuando a Tauro el cuello oprime,
hurtando perlas al alba,
dando a la aurora rubíes. (vv. 9-12)

La estrofa transcrita es la primera de una serie de cinco –todas ellas encabezadas en anáfora por el adverbio *nunca*–, en las que el autor exalta la belleza irradiada por Andrómeda, a través de metáforas hiperbólicas presididas por la luminosidad (*astros*, *rayos*), las imágenes primaverales (*verdes abríes*, *esmaltada primavera*, *rosas*, *alhelíes*) y las alusiones mitológicas (*Iris*, *Eolo*, *Neptuno*). Los vv. 29-32 nos devuelven la imagen de la princesa atada al risco y dan paso a una descripción de su silencioso lamento –consistente en llanto y suspiros– y en la reacción que este suscita en los elementos de la naturaleza que lo contemplan (lo que vuelve a recordarnos al soneto 86 de Lope, que acaso nuestro poeta tuviese en mente). El romance hace hincapié en la soledad de Andrómeda, abandonada a la indiferencia de las diversas entidades personificadas que integran el paisaje: así, el cielo «se resiste» a sus suspiros,

que a veces el cielo es sordo
a la voz de un infelice. (vv. 39-40)

En estos dos versos, el autor juega con el doble sentido que la palabra *cielo* presenta en nuestra lengua, pues la reflexión que contienen parece referirse no solo al cielo atmosférico, sino también, y sobre todo, a la morada de la divinidad –y, por extensión, a

⁶⁴⁷ Recordemos que, curiosamente, este personaje aparecía en la adaptación escenográfica del mito llevada a cabo por el italiano Cilocognini en el siglo XVII; aunque no parece muy probable que exista un influjo de este antecedente en la obra de Enríquez de Arana, dadas las peculiares –y trágicas– circunstancias vitales de nuestro autor.

la divinidad misma, en una nueva metonimia de uso común que ya aparecía en otras obras y que no deja de presentar ambigüedad; pues no queda claro si el autor está pensando en los dioses olímpicos o en el Dios cristiano—. También la playa es sorda al lamento de Andrómeda, y solo el eco –como en la comedia calderoniana– repite sus suspiros. En cambio, la reacción de la tierra resulta ser bien diferente, pues las lágrimas de la muchacha han servido para regarla y el elemento, agradecido, hace florecer jazmines «para que besen sus plantas» (vv. 51). Por su parte, las flores ríen con el llanto de Andrómeda, lo que es interpretado por el narrador como muestra de su necedad:

Todo el vulgo de las flores
con su dulce llanto ríe,
que el llanto de un triste es risa
si es necio el que le percibe. (vv. 53-56)⁶⁴⁸

Los suspiros de la princesa se dirigen también a las ninfas, pero estas los desoyen por envidia (vv. 41-44). Finalmente, Andrómeda abandona el silencio y

(...) remite
no sé si a los aires voces
o a los dioses quejas tristes (vv. 62-64)

En esta oración de queja –además de darse una intromisión del autor en su propia obra– reaparece el motivo de la envidia de las ninfas, agraviadas por la jactancia de Casíope (por esta variante onomástica llama el poeta a la madre de Andrómeda, y también más arriba aludía a su padre Cefeo), y a la injusticia de que la ley castigue a la inocente:

Mas no me admiro que ley
que de envidia trae su origen
vibre castigos que venguen
y venganzas que castiguen. (vv. 77-80)

Las siguientes estrofas nos muestran la aparición del monstruo marino, al que se denomina sucesivamente *foca* (v. 82) y *dragón* (v. 89) –y, metafóricamente, «vil esfinge» (v. 82)–, pero del que también se nos informa de que vuela (v. 89) y de que tiene escamas (v. 106). Andrómeda tiene una extraña reacción que sustituye el pavor por la risa, conducta alabada por el poeta,

que es bien hurtarse al pavor
cuando el peligro más inste. (vv. 87-88)

A medida que se acerca el monstruo crece la firmeza de la doncella, que el poeta describe hiperbólicamente:

sobra al risco lo que falta
a la ninfa de sensible. (vv. 95-96)

Las «aves parleras» lamentan la triste situación. Pero el poeta las manda callar, pues el llanto de Andrómeda se ha trocado en fortaleza,

⁶⁴⁸ En esta y otras reflexiones del poeta observamos una cierta amargura que probablemente guarde relación con su situación personal.

que hay peligros que presentes
fuerzas dan, bríos permiten. (vv. 103-104)

Y cuando ya la bestia está a punto de devorar a la muchacha aparece Perseo montado sobre Pegaso, circunstancia que aprovecha el poeta para hacer un nuevo y enrevesado comentario:

que hay quien al hado persiga
cuando el hado más persigue. (vv. 111-112)

La mirada que intercambian ambos jóvenes conlleva un súbito enamoramiento mutuo (vv. 113-120). Perseo libera a Andrómeda y se celebra el feliz matrimonio entre ellos. Las dos estrofas finales nos dan cuenta de los catasterismos de ambos, concedidos como gracia divina.

En opinión de Cossío, este poema es el que presenta una mayor calidad entre los recogidos por Enríquez de Arana. Destaca este crítico el «extraño maridaje» que presenta el romance entre el «prosaísmo» que en su época «iba invadiendo la poesía» y «las formas gongorinas más típicas»⁶⁴⁹ En este sentido, señala el abuso por parte del autor de figuras como el equívoco, del que cita el siguiente ejemplo⁶⁵⁰:

Ambos se miran, y a entrambos
el mirar hace que admiren
poco día en muchas luces,
mucho Marte en pocas lides.

En cuanto al ritmo del poema, afirma Cossío que el autor «se demora en la descripción de Andrómeda» y añade, en cambio, que «hace referencia más que relación de la hazaña de Perseo con el dragón»⁶⁵¹ –al parecer, don José María asume la idea de que esa es la naturaleza del monstruo–. No en vano advierte más arriba este estudioso que el texto de Enríquez de Arana es «más lírico que narrativo.»⁶⁵²

Por último, en lo que se refiere a la fidelidad a las fuentes, además de la aparición de Pegaso –frecuente en tantos autores– hay que destacar la referencia final al catasterismo de Perseo y Andrómeda, ausente en la mayoría de las versiones literarias de nuestro mito.

⁶⁴⁹ COSSÍO (1998: 250).

⁶⁵⁰ Cossío cita estos versos (sin numerarlos) en *op. cit.*, p. 250. En la edición que manejamos –en la que tampoco se numeran los versos–, la cuarteta corresponde a los vv. 117-120. Cossío suprime por error el pronombre recíproco *se* en el verso inicial, con lo que se produciría una dialefa poco elegante. Otros errores –de Cossío o del propio autor– que aparecían en su transcripción del v. 118 quedan subsanados en el texto que seguimos.

⁶⁵¹ COSSÍO, *ibídem*.

⁶⁵² COSSÍO, *ibídem*.

5. 1. 2. MIGUEL ANTONIO DE HELGUERO Y ALVARADO.-

Este desconocido fraile dominico es autor de otra olvidada *Fábula de Andrómeda y Perseo* compuesta en 1748. El poema –que permanece inédito– se conserva en un manuscrito custodiado en la Real Biblioteca del Palacio de Oriente. Don José María de Cossío ofrece noticia de este texto –recogida en breve apunte por Vicente Cristóbal–⁶⁵³, indicando que, según anotación marginal, fue compuesto «en Santander, en el nevado mes de enero de 1748.»⁶⁵⁴ No obstante, la copia digitalizada a la que hemos tenido acceso no permite comprobar este dato, pues la citada anotación marginal aparece parcialmente oculta por estar situada en la juntura cosida del manuscrito, con lo que precisamente resulta imposible leer la parte en la que el autor indica el nombre de la localidad en que compuso la *fábula*. Por otro lado, en el Catálogo de los fondos de la Real Biblioteca figura –quizá por error– el topónimo Santarén, y no el de Santander, como el lugar de composición.

Sea como fuere, los únicos datos de este poeta que podemos rastrear son los que nos ofrece el propio texto, que parecen indicar una procedencia septentrional, dado que se observan diversos casos de laísmo (9f, 12c, 50d, 54h, 60d) y leísmo (20e, 34a). Por lo demás, la obra está dedicada «al P. Manuel Ribera, de la Compañía de Jesús», con quien el autor parece haber mantenido una cordial relación de amistad, dados los términos en los que se dirige a él en las estrofas iniciales y finales. En ellas, además, se elogia la ciudad de Toro, a la que parece estar vinculado el jesuita. Por lo demás, el carácter manuscrito del texto parece indicarnos que Helguero y Alvarado no es sino un poeta ocasional –si bien no exento de notable erudición y de ciertos hallazgos artísticos a imitación del culteranismo–, y la *fábula* un escrito de carácter privado, compuesto quizá para hacerlo circular en el seno de un reducido grupo de amigos íntimos.

El poema se compone de 808 versos distribuidos en 101 octavas reales, de las que las ocho primeras corresponden a la invocación y la dedicatoria. Pese a que Cossío asegura que el contenido del texto abarca los hechos relativos a la muerte de Medusa y a la liberación de Andrómeda, lo cierto es que el autor no omite los antecedentes de ambos episodios de nuestro mito. No obstante, los acontecimientos relativos a la concepción y nacimiento del héroe y al abandono de este y de su madre por Acrisio no se narran sino de forma breve y concisa en apenas dos octavas (9 y 10), cuyo contenido resultaría poco menos que incomprensible para aquellos hipotéticos lectores que desconociesen los pormenores de la historia:

De Acrisio hija fue Danae, sepultada
en el abismo de una Torre oscura:
a necia presumpcion tan mal fiada,
como si fuese esclava la hermosa:
De lluvia en Copia Jupiter dorada
por resquicios la brinda luz impura,
enamorola el oro: Mas el oro
que alcanzar no violenta? Que decoro?

De el Incesto ambicioso, en feto avaro
(embrion divino) se formo Perseo
a quien de Thetis cristalino amparo

⁶⁵³ CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 94, n. 59).

⁶⁵⁴ COSSÍO (1998: II, 146).

a su segundo le reserva empleo:
Brama el Pielago, de ondas monstruo claro
y en el, la vela misero tropheo,
naufragos Hijo, y Madre, aun de la madre
mas que Acrisio, fue el mar clemente Padre.

Idéntica concisión, en este caso rayana en lo críptico, encontramos en el episodio de la petrificación de Atlas (estrofa 46):

Siente el Joven la injuria, y vengativo
a perpetuo destinala escarmiento:
castigo, ygual a crimen brinda altivo
de Medusa en veneno macilento:
el tosigo no bien se esparce activo
y al golpe de tan subito tormento
se estendio a monte tal, que dominante
siempre el Athlante irrita al Dios tonante.

Asimismo encontramos otras presuposiciones en el tratamiento de algunos aspectos del mito. Así, por ejemplo, cuando se menciona perifrásticamente a Pegaso como «el Fórcido caballo» (40a), cuando en la estrofa anterior no se indicaba que «Pegaso/aligero» (39a-b) fuera un caballo.

Por el contrario, nuestro autor se demora en la recreación de determinados episodios adornándolos con todo tipo de detalles debidos a su propia imaginación. Así ocurre, por ejemplo, con la ofensa de Casiopea a los dioses (58 y ss) o con la ceremonia y preparación del banquete de bodas (78-84).

En cuanto a las fuentes del poema, Cossío asegura no conocer con exactitud las del primer episodio –suponemos que se refiere a todos los sucesos relacionados con Medusa y no solo a su decapitación–, pero que, en cuanto al segundo –salvamento de Andrómeda por Perseo y boda entre ambos–, el autor «sigue con bastante puntualidad»⁶⁵⁵ el relato ovidiano. Pese a esta observación de don José María, no dejamos de encontrar en nuestra obra diversas innovaciones respecto a los relatos clásicos del mito. Entre otros, señalamos los siguientes:

1) El rey que acoge a la joven Dánae y a su bebé se llama Filotetes (nombre de uno de los pretendientes de Helena). Como en Lope y Calderón, su patria se identifica con Acaya, y asimismo, como en ambos dramaturgos, el reino de Cefeo es Trinacria. Otro rasgo llamativo relacionado con los nombres propios es la preferencia del autor por determinados sobrenombres eruditos en las denominaciones de diversas divinidades: así, por ejemplo, se refiere a Venus como Citera o a Mercurio como Cileno, en alusión a sus lugares de origen (respectivamente, la isla de Citeria y el monte Cileno), y llama a Hércules con su primer nombre, Alcides (11e).

2) Filotetes cuidará amorosamente a Dánae, a la que toma por esposa, y a Perseo, al que adopta y quiere como a un hijo, hasta que aparece la envidia por el valor del joven. El autor se detiene con cierta morosidad en este episodio, recreándose en una pormenorizada descripción de la envidia y su morada (17). El rey decide enviar a Perseo a la peligrosa misión de dar muerte a Medusa, engatusándole con hipócritas referencias

⁶⁵⁵ COSSÍO (1998: 149).

al honor que adquirirá con tal hazaña. El muchacho acepta ingenuamente la proposición, sin sospechar las verdaderas intenciones de su padrastro.

3) De nuevo se produce una identificación entre las greas y las gorgonas hermanas de Medusa (31-34), que conservan los nombres de Esthenio y Euriale, pero que comparten un solo ojo. Además, en el poema esta última circunstancia es aprovechada por el héroe para darles muerte –pese a que ambas gorgonas son inmortales en las fuentes grecolatinas–, y no solo para distraerlas, pues son las guardianas de la entrada a la morada de Medusa.

4) En los momentos previos a la decapitación de la gorgona, el autor introduce observaciones sobre el carácter agitado e inquieto de su sueño, e incluso asegura que el monstruo está sufriendo pesadillas que presagian su inminente final:

(...) Medusa, inquieta, entregase a soñados
espectaculos cruentos de su vida:
de Palas el escudo en delineados
de cristal parasismos se convida
a sus mortales ojos, donde yerta
se mire, no bien vease despierta.

5) La muerte de Medusa se produce, en efecto, por una curiosa combinación entre su decapitación por Perseo y la letal visión por el monstruo de su propio reflejo en el escudo (38).

6) Tras la matanza de la gorgona, se produce el nacimiento de Pegaso (39), que vuela hacia el Parnaso dando lugar a la fuente de los poetas (40). Nada se dice, sin embargo, de los otros hijos de Medusa. Por otro lado, encontramos, como en Calderón, la identificación del caballo alado con Belerofonte (39b).

7) El compromiso entre Andrómeda y Perseo no se debe a una petición del héroe a la princesa o a sus padres, ni antes ni después de que el héroe dé muerte al monstruo marino. Por el contrario, el autor indica que el joven se propone con su nueva hazaña hacer méritos para ser digno de desposar a la doncella (68), cosa que ella decide espontáneamente tras su liberación (74).

8) La ofensa de Casiopea va dirigida a Venus (52), si bien Nereo y sus hijas las nereidas se sienten igualmente afrentados por la blasfemia (60).

9) El monstruo engendrado por Nereo se identifica con un dragón (64h), al que se describe incluso arrojando fuego en el fragor de su lucha con Perseo (72).

10) Resulta llamativa la reiteración de alusiones al personaje colectivo del Pueblo de Tinacria, que curiosamente desempeña un papel un tanto ambiguo. En efecto, este es unas veces positivo, como cuando aclama al victorioso Perseo en la octava 74 o a los jóvenes esposos durante la ceremonia nupcial. Pero en otros casos encontramos al Pueblo solícitamente dispuesto a entregar a Andrómeda a su tormento (65-66) o clamando por la muerte del héroe y su suegro cuando Fineo irrumpe en el banquete (93).

11) Nuestro autor se complace en hacer desfilar por el festejo nupcial a diversas divinidades (81-83): Diana con sus dríades, Venus, Juno, Himeneo y Cupido.

12) El hermano de Cefeo trata inútilmente de esconderse (96), pero finalmente es petrificado por la cabeza de Medusa, sin que se produzca su súplica para que el héroe le perdone la vida.

Por el contrario, otros detalles en los que Helguero y Alvarado coincide con las fuentes clásicas son:

1) El relato de la triste historia de Medusa, violada por Neptuno y víctima de la venganza de Palas.

2) La infestación de las arenas libias con serpientes nacidas de la sangre caída de la cabeza de la gorgona.

3) La existencia de un oráculo según el cual sería un hijo de Júpiter el que robaría a Atlas el ramo de oro.

4) La desnudez de Andrómeda y su belleza, que hace pensar a Perseo que se trata de una diosa cuando la avista por primera vez.

5) El pudor de la muchacha antes de responder a Perseo tras ser requerida por este.

6) El hecho de que Casiopea se jacte de su propia belleza, y no de la de su hija.

7) La imagen de la sangre del monstruo derramada sobre la superficie marina.

8) El nacimiento de los corales por la sangre de Medusa.

9) La recriminación que hace el rey Cefeo a su hermano Fineo por pretender oponerse al matrimonio de Perseo con Andrómeda sin haber tratado siquiera de liberar a esta del monstruo.

10) La relación de nombres de los invitados caídos en el combate.

En el estilo del autor cabe destacar, como rasgo general, su ampulosidad propia de un culteranismo tardío que podríamos calificar de hipertrofiado –como también se apreciaba en la octava de Villamediana–. Abundan los cultismos léxicos como *ampos* (1), *atro* (42), *bulto* (97, por *vulto*, ‘rostro’), *cruor* (17), *facie* (25), *finis* (palabra con la que termina el texto manuscrito), *pensil* (15), *piélagos* (77), *ponto* (71), *sículo* (‘siciliano’, 61), *sierpes* (24), *tósigo* (16). Entre las figuras retóricas destaca notablemente el empleo del hipérbaton, muchas veces de acusada violencia, que no siempre se debe a razones métricas. Así, entre otros numerosos ejemplos, los que nos ofrecen los siguientes versos (82a-d):

No menos elegante Casiopea,
de su gentil acompañada esposo,
salón ocupa negro, en donde emplea
ejército Cithera el mas hermoso.

Un ejemplo antológico de oscuridad culterana lo podemos observar en la estrofa 52 – correspondiente a la descripción de Andrómeda–, que ya fuera destacada por Cossío por tal motivo:

Rasgo de Leche; roca baña dura:
ampo de nieve; ciñe prision fiera,
Andromeda beldad, cuya hermosura
a victoriosa embidias dio Cithera:
Lugubre estatua en candida escultu[ra]
de Apolo adulacion al templo fuera
desdeñado de Ninpha menos fria,
ò de Ceres llorando à Proserpina.

Llama la atención la presencia del autor en algunos pasajes del texto: no solo en la dedicatoria –que se extiende a lo largo de las ocho primeras octavas– y en la estrofa que cierra el poema –donde el poeta se exhorta a sí mismo a colgar la lira–, sino también en otros momentos. Así, por ejemplo, en la octava 26, donde la voz poética recupera el hilo narrativo que había perdido en una extensa digresión en la que se nos narraba la historia de Medusa («Assi Medusa pues: Pero que tarde/ a Philotetes voy», 26a-b).

Por otro lado, el poeta se adapta a las convenciones de una larga tradición literaria en las imágenes con las que ilustra la *descriptio puellae* (56a-f)

Pundonorosa Andromeda temía,
sus miembros sudor pabido regaba
en sus mejillas el jazmin huia
de la purpura, que à ellas se asomaba.
Sus soles nube tepida cubria
desnuda rios de rubor nadaba:

Muchos otros recursos se emplean en nuestro poema. Entre ellos encontramos:

1) El símil, muchas veces de carácter mitológico, pero tomado en otras ocasiones del mundo vegetal, como en el ejemplo siguiente (14a-d):

Oprime esposo a Danae, no así abraza
fértil la vid al olmo, y con el muro
no así la yedra su verdor enlaza
qual sus brazos el cuello a Danae puro.

2) La perífrasis, empleada para referirse a personajes mitológicos diversos, bien de la propia fábula, bien ajenos a ella. Así, «al más astuto griego» (Ulises, 3c), «De Abante nieto» (Perseo, 41a), «la que algún tiempo le brindó al deseo/ fecunda adulación» (Casiopea, 48e-f), «el Dios tonante» (Júpiter, 64a).

3) Menos frecuente es la personificación, cuyo empleo, no obstante, destacamos en una llamativa octava (la 16) aplicada a la envidia –motivo, como ya hemos visto, recurrente en Lope y que también aparecía en Calderón–. En esta estrofa –que el autor introduce para ilustrar cómo ese funesto sentimiento se apodera de Filoctetes– encontramos, además, una tenebrosa descripción de la casa de la envidia:

En hondos valles escondida casa
triste y llena de frío perezoso
(a quien, o luz ninguna, o luz escasa
da el sol), la envidia elige por reposo:
al negro diente pálido traspasa
de víbora alimento ponzoñoso;
culebras peina mil, y en verde pecho
mana en materias el cruor deshecho.

Se observa en esta descripción un notable parecido entre el aspecto de esta personificación de la envidia con el que adquiere la propia Medusa tras la venganza de Palas, pocas estrofas más abajo («mil peina sierpes, cien desgreña furias», 24h).

4) Otras figuras que encontramos a lo largo del poema son la lítotes (2b, 40e-f, 82a), la interrogación retórica (9g-h), la hipérbole (17g, 24h, 72h), la metáfora (72h), la sinestesia («dorado robo», 45f, referido al robo, temido por Atlante, de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides), la aliteración («Voló segunda vez: de Jove el ave», 47a), la epanadiplosis («su muerte evita dando al monstruo muerte», 68h), la metonimia («el Fórcido», referido a la cabeza de Medusa, 76f) o la gradación («la alhaga, la persigue y la violenta», 22g), así como diversos juegos de palabras que el autor se permite a propósito del apellido del P. Ribera (en relación con la orilla del río, 4h) o de los topónimos Toro y Europa, que pone en relación con la mitología, 5h).

En cuanto a los aspectos métricos, encontramos varios casos de descuido en la medida del verso, como en 23d («de inundaciones, y más inundaciones») o en 42e («Copia de vivoras pululaba tanta»), ejemplos ambos en los que el resultado es dodecasílabo (y no particularmente armonioso). También como defectos de forma podemos considerar diversos casos de rima interna, que, lejos de contribuir a la calidad estética del poema, más bien lo acercan por momentos a la parodia y al ripio (a la manera de una astracanada). Así nos lo parece en pasajes como 19g-h («de manera se enciende que pretende/ lanzar de sí al que aprehende que le ofende») o el ya citado 46g-h («se estendio a monte tal, que dominante/ siempre el Athlante irrita al Dios Tonante»). Más acertado nos parece que estuvo el autor al situar la aparición de Andrómeda en la octava 49, casi en el centro aritmético del poema⁶⁵⁶ (si exceptuamos el anuncio que se hace en las estrofas 7 y 8 –al final de la dedicatoria– donde se anuncia que el texto cuenta la historia de Andrómeda y Perseo).

Por lo que se refiere a las funciones del mito, la principal en el poema (además de la primaria, i. e., la adaptación de la fábula) es la erudita, pues el autor se complace en diseminar a lo largo de toda su composición abundantes alusiones a diversos mitos, que se constituyen en fuente inagotable de metáforas y símiles como el siguiente (18e-h):

Al modo, que entre estrellas Phebo luce
rozando esferas con fulgente aseo,
asi el gran Joven a pesar florece
de Philotetes, que agrio le aborrece.

Otra de las funciones del mito es la ornamental, que contribuye a crear en el poema el «ambiente mítico» al que venimos refiriéndonos. Así en el siguiente ejemplo (95e-h):

⁶⁵⁶ La misma localización del nombre de la doncella encontrábamos en *La Andrómeda* de Lope.

mueren todos; no ay brazo que supere
al Heroe, que en estrepito volante
de Pluton les fulmina à las Cavernas
entregados à lagrimas eternas.

Por lo demás, encontramos en el poema un único ejemplo que podríamos asimilar, de manera aproximada, a la racionalización del mito, en el comentario del narrador acerca de la lluvia de oro que citábamos más arriba (y que enlaza con el consabido tópico del poder corruptor del precioso metal):

Enamorola el oro: Mas el oro
que alcazar no violenta? Que decoro?:

Para Cossío, esta composición acusa un evidente influjo de «la poesía tenebrosa y culta de Jáuregui»⁶⁵⁷ y en ello radica su mayor interés, al tratarse de «una de las últimas muestras del barroco literario en el extremo de su decadencia»⁶⁵⁸. Aunque reconoce que el estilo de la fábula podría etiquetarse dentro de los parámetros del «mal gusto» definidos por los neoclásicos contemporáneos de Helguero y Alvarado, asegura nuestro estudioso que el poema

no me parece dudoso que tiene un interés superior a cualquier mediocridad fría y sin ímpetu, acaso más conforme con los preceptos del «buen gusto».⁶⁵⁹

5. 1. 3. PEDRO SILVESTRE: UNA *DÁNAE* BURLESCA

Entre los manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional encontramos el MSS_003810, que entre otras composiciones contiene una titulada *La Dánae*; fábula mitológica que aborda la historia de Perseo (por segunda vez en nuestras letras⁶⁶⁰) desde un planteamiento burlesco, en contraste con la ampulosidad de Helguero y Alvarado.

El volumen consta de ciento cuarenta y cuatro folios, a doble cara, pero numerados de forma correlativa por una sola. Escrito con una primorosa caligrafía, el manuscrito cuenta además con bellas letras capitulares, páginas orladas, rúbricas y otros ornamentos que sirven como separación entre unas y otras obras. En su aspecto actual consta de una primera página sin numerar, que da paso a cuatro folios iniciales numerados en notación romana del I al IV, empezando por la portada interior. En ella podemos leer: *Varias poessías de Don Pedro Silvestre. Dedicadas al Excmo. Señor Marques de Cuellar*. Tras esas cuatro hojas se inicia una foliación arábica correlativa que llega hasta el folio ciento treinta y tres.

La escritura parece deberse una única mano, a excepción de una «Nota» que encontramos en el reverso de la primera hoja sin numerar, y que reza lo siguiente:

⁶⁵⁷ COSSÍO (1998: 146).

⁶⁵⁸ COSSÍO (1998: 149).

⁶⁵⁹ COSSÍO, *ibidem*..

⁶⁶⁰ La primera sería la de Melchor Zapata, que no nos ha sido posible localizar.

El Autor de estas Poesías fue hijo de el Marques de Cuellar, a quien las dedica; segun dice el Conde de la Hericeira en el discurso preliminar de su famoso poema de la Henriquecida, ablando de otra obra en verso intitulada La Proserpina, que esta impresa vajo el nombre de Pedro Silbestre, Obra elegante y graciosissima. Estas Poesias son del mismo carácter, y son yneditas, y sgun su magnificencia copiadas de orden de su autor.

Ni en esta nota anónima (escrita en una caligrafía más ordinaria) ni en el resto del volumen encontramos anotada fecha alguna. Por su parte, Cossío lleva a cabo una investigación⁶⁶¹ partiendo de los datos recogidos en esa misma nota, y en concreto de las fechas de publicación de los poemas *La Proserpina* (1721) y *La Henriquecida* (1741). Es así como llega a identificar al autor que se oculta bajo el seudónimo de Pedro Silvestre, y que se correspondería con don Francisco Nicolás Fernández de la Cueva y de la Cerda, IX Duque de Alburquerque; personaje que habría vivido entre los años 1692-1757 y que habría heredado el título de Marqués de Cuéllar en 1733. Por lo demás, el propio manuscrito no oculta el hecho de que el autor de los poemas contenidos en el manuscrito es hijo del marqués de Cuéllar. De ahí que, por nuestra parte, deduzcamos que, en todo caso, la fecha de composición es anterior a 1733, puesto que, para ese año, el padre de don Francisco Nicolás (al que están dedicados los poemas, sin indicación de que sea *in memoriam*) está vivo y ostenta todavía el título de Marqués de Cuéllar. Por el contrario, no podemos sino aventurar que los poemas contenidos en el volumen sean posteriores a 1721, pues el manuscrito no arroja luz acerca de si estos poemas ya habían sido compuestos para el año de publicación de *La Proserpina*.

A partir del f. 42r aparece una serie de fábulas mitológicas de carácter burlesco, cada una de las cuales lleva, además de la general del volumen, su propia numeración independiente. Y entre ellas figura la que nos ocupa, que abarca los folios 75r a 86v, con un total de veinticuatro páginas⁶⁶². En opinión de Cossío⁶⁶³, es esta la más valiosa de todas las fábulas mitológicas contenidas en el manuscrito.

Compuesta en forma de romance, la fábula consta de un total de cuatrocientos octosílabos. El amanuense parece haber empleado una falsilla, pues en todas las páginas aparece un mismo número de versos (diecisiete); salvo las páginas primera (i. e., la número 1r, encabezada por el título de *La Dánae* al que siguen los primeros dieciséis octosílabos) y última (12v), en la que figuran los diez finales.

El autor escoge y moldea a su modo solo una parte de la materia mitológica original: la que se centra en las circunstancias del nacimiento de Perseo, el rescate del arca y el cumplimiento del oráculo (aunque en este caso los juegos en los que Acrisio resulta muerto a manos de Perseo se celebran en Apulia al ser el rey de Argos el que se desplaza hasta el lugar donde se encuentran su hija y nieto). Se omiten, pues, las dos grandes hazañas del héroe: la decapitación de Medusa y la liberación de Andrómeda, con todos los sucesos aledaños (serpientes de Libia, episodio de Atlas, matrimonio entre Perseo y Andrómeda, batalla contra Fineo, rescate de Dánae de las manos de Polidectes/Pilumno).

⁶⁶¹ COSSÍO: 1998 (II, 384).

⁶⁶² Las otras fábulas son: *La Tisbe* y la *Fabvla de Faetonte* (que figuran con anterioridad); y con posterioridad *El Orfeo*, el *Iudicum Paridis en Romance* y *El Narciso*, poema con el que se cierra el manuscrito.

⁶⁶³ COSSÍO (1998: 389).

Comienza el romance con una invocación a Talía y una declaración de intenciones:

A quatro amigos, pretendo
Limpio, guisar un romance,
Y dexar quiero en aiunas
Atodos los ignorantes.

Estos versos parecen confirmar el carácter familiar y privado de la obra, que ya podemos deducir del hecho de que no se diera a la imprenta ni este poema ni los demás contenidos en el volumen; lo que no significaría que don Francisco no tuviera aprecio a estas composiciones, pues el propio encargo de elaborar una esmerada copia manuscrita parece indicar lo contrario.

A continuación anuncia el asunto del poema:

Dire de una Nympha tordo,
Que una torre fue su carcel,
Donde no nueva sufría
Las vadaxadas del Padre.

El autor inicia su relato con la presentación del arrogante Acrisio y su esposa Eurídice, «una matrona Trace/ algo gorda, pero fresca/ aun en las caniculares». Llamamos la atención a estas alusiones a la madre de Dánae, normalmente ausente en las adaptaciones de la fábula. Tras unos años de infertilidad, queda embarazada. El autor explota esta circunstancia para dar pie a la descripción de los antojos de Eurídice como recurso cómico, en el que no faltan los anacronismos (ni tampoco los fallos de rima o de sintaxis):

Pidio un dia por antojo
Que le diesen chocolate.
Los medicos los repugnan,
Y todos dixeron: absit⁶⁶⁴.

Nace, al fin, la pequeña Dánae, asistida su madre por Lucina, divinidad protectora de los partos. Acrisio pregunta por el sexo del bebé a través de alusiones chuscas:

Que pario? Pregunto Acrisio,
Es zarcillo o talabarte?
De donde la espada penda
Ò donde cuelguen diamantes?

Al saber que ha tenido una hija, el rey consulta al oráculo (el arte del poeta se plasma, en este caso, a través del juego de palabras):

Y por que diga futuros
Muchos presentes le trae.

Con grandes aspavientos, la pitonisa advierte a Acrisio de que el hijo de su hija ha de darte muerte. El rey decide encerrar a la niña en una torre de máxima seguridad y para

⁶⁶⁴ Observamos aquí un caso sililar a otros señalados en Calderón, en los que se hacen equivalentes las asonancias en *á-e* y en *á-i*.

su entretenimiento le lleva «mil muñecas y mil trastes/ que compro en las cobachuelas,/ y le traxeron de Flandes»⁶⁶⁵. Acompañada de sus doncellas y de un fornido Alcaide, la muchacha crece dotada de gran hermosura. La extensa *descriptio puellae* que ofrece el autor nos presenta a Dánae como una belleza de piel blanca y sonrosada, labios colorados y ojos y cabellos negros, como observamos en el siguiente fragmento:

El carmin y nieve opuestos
Por sus mejillas se esparce.
Son, si nevadas las rosas,
Los jazmines rozagantes.

Además de los pasajes ajustados a las convenciones poéticas hallamos otros que desarrollan el elemento caricaturesco:

Aunque es de nieve su cuello
Habla con muy lindas frasses,
Sin que se ielen sus voces,
Passadas por el gaznate⁶⁶⁶.

La prisión está bien guarnecida, como subraya el texto (con metáforas relacionadas con la armadura del guerrero) al referirse al languidecimiento de la infortunada doncella:

Las paredes, si las mira
Lanza profundos los aies,
por la fachada eran petos,
y por detras espaldares.

Sin embargo, estas medidas no lograrán impedir la acción de Júpiter, quien un buen día («después de tomar su “café”,/ en la bata, y las chinelas») se asoma a la Tierra y descubre a la muchacha:

Mirandola el Jobe Olimpio,
Todo se suspende grave,
Y la baba, y el trifulco
A un mismo tiempo se caen.

Cupido aprovecha para lanzar al dios supremo uno de sus dardos. Después de comprobar que la fortaleza resulta inaccesible, este (a base de sobornar con oro a los sirvientes) logra una entrevista con Dánae. En un principio, ella rechaza con burlas los requerimientos del dios. Pero, después de sus continuadas visitas, acaba correspondiendo a su amor y accediendo a sus deseos. Júpiter le promete que acudirá esa misma noche transformado en oro. Y aunque ella, en un primer momento «lo tubo por disparate», por la noche se produce la prodigiosa lluvia. La descripción hace uso del paralelismo en el siguiente fragmento:

⁶⁶⁵ Obsérvese en este y otros ejemplos (como el de la alusión al chocolate que acabamos de transcribir) la utilización del anacronismo y de la descontextualización del universo mítico; recursos cómicos propios de las fábulas burlescas.

⁶⁶⁶ Estos mismos versos son citados por Cossío para mostrar el influjo en Silvestre del Góngora de *Píramo y Tisbe* (COSSÍO, 1998, 389).

Mojò atodos los casseros
Desde el que rige, al que barre
Con su mando, ô con su escoba
El Castillo, ô los Zaguanes.

Recogiendo todas las «briznas» de oro, Júpiter recompone su forma humana y yace con la princesa. Lo siguiente es una primera alusión a Perseo, el fruto de tal unión; sin embargo, este circunloquio hace referencia al supuesto futuro vuelo del héroe a lomos de Pegaso, episodio que después no aparecerá en la narración:

Acostosse con la moza.
Y de aquella junta nace
El ginete, que al Pegasso
Arrimó los azicates.

La lluvia de oro se repite a lo largo de varias noches, hecho que el poeta recoge utilizando palabras procedentes del nahualt, como él mismo se encarga de explicar:

Todas las noches llovía
El oro en tapalquiagui
Que codiciosos recogen
Los mozos en tapalcates.
Terminos son Mexicanos
Y explican en buen romanze
Que el agua cogen menuda
En cascos de barro fragil.

Como explica Cossío, se trataría de un recuerdo a la época en la que don Francisco Nicolás vivió en México, donde su padre fue virrey. Esto sucedía entre 1702 y 1711, cuando el futuro Pedro Silvestre contaba entre los diez y los diecinueve años de edad⁶⁶⁷. Por lo demás, hemos podido apreciar también las alusiones del poeta al chocolate, lo que parece constituir otro agradable recuerdo de la estancia en aquellas tierras por parte del autor⁶⁶⁸.

Debido a «un lance» en el reparto del oro, uno de los mozos, en venganza, le cuenta a Acrisio que su hija está encinta. El monarca monta en cólera y ejecuta a «los principales» (elemento ajeno a las fuentes clásicas y quizá poco apropiado en una fábula de carácter burlesco). Una vez nacido el pequeño Perseo, el rey lo abandona en el arca junto con Dánae. Pero Júpiter encarga a Neptuno y a las ninfas protegerlos durante la travesía. Y así es como llegan finalmente a una playa.

Encontramos aquí una innovación del autor respecto a la materia mitológica, ya que el lugar al que arriban es Daunia. En realidad se trata de una región de Apulia, como más adelante explicará el propio poeta al referirse al esta zona como «uno de los Apulios lugares». Pero la originalidad de Silvestre no termina aquí, puesto que nos encontramos con que el pescador que recoge el arca se llama Diosis (posiblemente se trate de una corrupción de Dictis). Por si fuera poco, en este caso se da una sorprendente

⁶⁶⁷ COSSÍO (1998: 384).

⁶⁶⁸ En cambio, parece ser que el café (al que también hace referencia nuestro poema) no llegaría a México hasta finales del siglo XVIII, por lo que esta alusión del poeta no se apoyaría en las mismas razones. Vid. JIMÉNEZ ROSAS, M^a del Carmen, *et alii* (2009), *Plan de exportación del café orgánico de Chiapas al mercado italiano* (tesis colectiva de licenciatura). México, D. F., p. 21.

convivencia entre Pilumno (rey del lugar, que se casa con Dánae) y Polidete, a quien este encarga la crianza de Perseo (y que, por lo demás, no cobra en esta fábula relevancia alguna).

Como explica el narrador mediante juegos verbales, Dánae aprovecha para resarcirse de su prolongado encierro y de la injusta travesía en el arca:

Danae à correr se salia
Por las mañanas al Parque
Por descastillarse un poco
Y otras por desencaxarse.

Un tiempo después, Pilumno escribe a Acrisio para pedirle que olvide lo pasado y haga las paces con su hija, ya que los agüeros son «falaces». Pues, reflexiona el rey de Apulia:

Que tiene quever lo adverso
Con que la lechuza grazne.

Asimismo le habla de Perseo, que tiene «toda la cara/ De su visabuelo Abante» y que se ha convertido en un consumado atleta. Convencido, Acrisio se presenta en Apulia junto con su esposa y «un valiente equipage». Perseo, que ya es «un zagal», sale a recibirle y se deshace en muestras de respeto, asegurando

Que siempre estará à su lado
Entodas adversidades,
Y primero que asu abuelo
Matarà su propia hambre.

Perseo organiza unos juegos «para divertir al Viejo», y allí se consuma el fatal cumplimiento del oráculo al alcanzarle en la cabeza a Acrisio el disco lanzado por su nieto:

Muriò el viejo dela herida
Sinque el humor le restañe
Ni el azute de María
Ni aun el cativo de Mangle.
Con letras grandes pussieron
Aqui el Rey Acrisio yaze,
Por que alas tretas del Hado
No hallò quite el misserable.

Nos hallamos, pues, ante una muestra representativa de lo que supone una fábula burlesca, caracterizada por la desmitificación de numerosos aspectos de la materia clásica original. La caricatura se concreta a través de la burla a cuenta de elementos que en el mundo pagano presentaban carácter sagrado (como las divinidades o los oráculos), además de los anacronismos, los chistes y juegos de palabras, las metáforas y la descripción de elementos anecdóticos o detalles fútiles de la vida cotidiana, a menudo empleados de manera chocante y sorprendente..

En cuanto a la materia mitológica, resulta llamativa la supresión de las mayores hazañas de Perseo; además de otros aspectos como la convivencia entre Pilumno y Polidectes, la

introducción del personaje de Eurídice y la carta que Pilumno envía a Acrisio y que acabará precipitando el cumplimiento del oráculo, suceso que además tiene lugar en tierras de Apulia.

5. 1. 4. ALEJO DE DUEÑAS: OTRA DÁNAE BURLESCA (Y, ADEMÁS, MORALIZANTE)

En la misma línea que Pedro Silvestre, este bachiller compone, ya hacia el final de la centuria, una fábula de tipo burlesco que, a su vez, presenta, según indica el autor, una intencionalidad didáctica. Centrada (es un decir) en los hechos protagonizados por Dánae, esta obra constituye un aviso contra las consecuencias de una inadecuada educación de las hijas por parte de las familias pudientes y consentidoras.

En uno de los tomos que dedica a la poesía dieciochesca don Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar⁶⁶⁹ se nos ofrecen algunos datos bio-bibliográficos de este autor, cuyo nombre completo es el de Don Juan Manuel Alejo Manzano, Triguero, Dueñas y Lujan⁶⁷⁰. Nacido en Madrid hacia 1740, vivía aún en 1790. Estudió gramática y retórica en el colegio de jesuitas de Ocaña; en Sigüenza, filosofía; y leyes y cánones en Alcalá de Henares, donde se graduó de bachiller. Dedicado por completo a la literatura, publicó algunos poemas sueltos en la prensa de su época.

Si bien nuestro Marqués reconoce que «en la poesía burlesca y satírica demostró [Alejo de Dueñas] facilidad y cierto donaire», se diría que don Leopoldo no es muy partidario del autor, al que se refiere como «este semiencubierto poeta». En efecto, lo incluye entre «algunos hombres de ingenio que, sin elevación de miras, sin estro y sin entusiasmo, escribían fútiles versos que, aunque desprovistos de intención, de gala y de fuego, eran aplaudidos por una parte de la sociedad, indiferente ó frívola». Y clasifica su obra dentro de «esta literatura pueril y chusca, que podría llamarse literatura de la fruslería». Añade que «pocas obras serias conocemos de este festivo poeta, y éstas nos parecen amaneradas y triviales».

En realidad, la obra que nos ocupa es la que alcanzó mayor éxito de cuantas compuso don Alejo. Según indica el Marqués de Valmar, «su objeto es moral, y se columbra que intentó imitar el estilo de las obras jocosas de *Quevedo*». Publicada en Pamplona (1787), su título completo es *La crianza mugeril al uso. Dánae*, y conoció una reimpresión en Mallorca, ya en 1814⁶⁷¹.

El volumen se abre con una suerte de prólogo que el autor titula «Advertencia para los lectores no eruditos». En él comienza por dar cuenta, sucintamente, de los hechos relacionados con Dánae (según «fingen» los poetas) hasta que el arca es rescatada en las costas de Apulia. Su propósito no es otro que el de poner en antecedentes a los lectores

⁶⁶⁹ *Poetas líricos del siglo XVIII*. Vol. 1, B. A. E. Madrid, Rivadeneyra, 1869. La información sobre Alejo de Dueñas está tomada del «Bosquejo histórico crítico», Cap. XIV, p. CLXVI.

⁶⁷⁰ Dado el contenido más bien misógino del poema que nos ocupa, podemos pensar que el seudónimo empleado para firmar sus obras (tomado del tercero de sus nombres de pila y el tercero de sus apellidos) alude al deseo del poeta de identificarse jocosamente como hombre que prefiere mantenerse alejado de las damas.

⁶⁷¹ *La crianza mugeril al uso. Danae. Fábula original satírico-jocosa. Compuesta en octava rima por el Br. Alejo de Dueñas. Semi-poeta del siglo XVIII*. Según el Marqués de Valmar, esta autoconsideración de De Dueñas como *semipoeta* «cayó al público en gracia».

a los lectores que pudieran desconocer la historia mitológica original, puesto que el poema que ofrece a continuación no supone precisamente una adaptación fiel a la misma. Por el contrario, se trata de una deformación de tipo jocoso pero con intención moralizante, como indica el poeta a continuación:

Èste es el cuento rãncio; pero del modo, que yo se le cuento á V., señor lector, es muy flamante, y me parece que original en su línea. Se dirige á hacer á las jóvenes cautas para que sepan que mal camino no vá á buen lugar; á las madres, cuidadosas y vigilantes; á los padres prevenidos y prudentes, formando por el mismo natural una pintura ridícula de las ideas quiméricas que suelen forjarse muchos para el establecimiento ventajoso de sus hijas, con una educación indiscreta, cuyo fruto es (díganlo muchas familias) no la prosperidad, sino la ruina; no los bienes, sino las pesadumbres. Asunto digno de mejor pluma que la mía, y que para su corrección requería no mis burlas, sino las mayores veras; pero ¿cuántas y cuántas veces ha sido la risa el medio mas poderoso para reformar las costumbres?.

Se remite, en calidad de autoridades, a teóricos como Quintiliano y a la *Poética* de Luzán, además de a otros poemas didácticos con cobertura jocosa⁶⁷²; para a continuación añadir:

Digo, pues, que el amor á la humanidad (motivo justo, que ha inpedido á infinitos para la producción de sus obras) me inpele (porque yo tambien soy de carne y hueso) á que á este contãgio de la mala educacion mugeril le aplique yo mi receta, interin otro curandero con mas habilidad, con mas chiste, mejor método, y mas estension sale al público, y la procura aplicar tambien su medicina; entonces vitupérese, destiérrese, quémese la mia; y cincélese en bronce y mármoles para eterna duracion y fama aquella de que resulte esta cura dificil, este tan estupendo beneficio.

El poema consta de un total de novecientos veintiocho versos, distribuidos en ciento dieciséis octavas reales, sin que encontremos numeración alguna ni en los endecasílabos ni en las estrofas. En cuanto a la numeración de las páginas, esta comienza con el inicio de la propia fábula, dejando si ninguna tanto la portada como la «advertencia».

Se abre el poema con dos estrofas de presentación. En ambas se emplea el truncamiento del hilo narrativo como recurso cómico:

Érase un Rey que Acrisio se llamaba,
y, según cuentan, rey de carne y hueso,
que unas vastas provincias dominaba,
que porque no las sé, no las espreso [...]
En la grande, magnífica, famosa,
Argos, ciudad, su corte tuvo asiento,
cuya magnificencia poderosa,
perdóneme el lector que no la cuento.

672 Entre ellos, la *Gatomaquia* «de Burguillos» (i. e., de Lope de Vega) y la *Proserpina* de Pedro Silvestre. Curiosamente no nombra también la fábula que este último dedicó al mito de Dánae, lo que se debe sin duda al hecho de que dicha obra no llegó a imprimirse ni a difundirse por el circuito editorial.

Tras muchas oraciones, la reina Aganipes queda embarazada. Como ya ocurría con la fábula burlesca de Pedro Silvestre (aunque este autor daba a la reina el nombre de Eurídice⁶⁷³), también aquí aparece una descripción burlesca de los antojos de la soberana, entre los que curiosamente aparece el de comer carbones, como ya aparecía en aquel texto manuscrito. No obstante, mientras Silvestre mostraba a una reina atiborrándose de sales y carbones a escondidas, lo que nos dice Alejo de Dueñas es que su Aganipes rechazaba precisamente esos antojos más convencionales y asombrosos para encapricharse de otros más comprensibles, como detalla mordazmente:

Pero con todo nunca deseaba
comer escarabajos, ni carbones,
ni de barro, ni yeso se acordaba
como muchas en tales ocasiones:
en su preñez tan solo suspiraba
por pabos, por perdices, por capones;
y tenía razón, que sin preñado
cualesquiera lo propio ha deseado.

Poco después, el autor introduce como recursos cómicos el uso de un pasaje en otra lengua (concretamente, en un francés macarrónico), y un curioso recurso gráfico: la aparición de dos cruces (similares a la de Calatrava), a modo de juramento, en el pasaje en el que se hace referencia al barbero que asiste a la reina en su embarazo. Así lo observamos en los siguientes versos, donde el poeta refiere una frase de este personaje, seguida de un comentario propio:

Petit Garcón le pánce *ser promete*;
pero por estas ++ que mintió el pobrete.

Tras una enigmática alusión a las visitas más que continuadas que la reina recibía del barbero-comadrón (costumbre que, según dice el autor mediante un quiasmo, aguantan «tantos maridos, y maridos tantos»), se produce el ansiado parto del supuesto varón. Pero este no resulta como Acrisio lo esperaba:

hace la Reyna la última intentona,
y sale, ¡qué desgracia! una meona.

Resignado, Acrisio acepta la realidad. Y es ahora cuando comienza realmente la trama de nuestra fábula, con la crianza de la niña, caprichosa y consentida desde el principio:

Crióse, pues, la mencionada niña
cacoquimia, pujosa, impertinente:
padre la besa, madre la encariña,
mas todo esto inoportunamente.
Así siempre cerrada de campiña
quiere su gusto, y quiere lindamente:
opónese la madre voz en cuello,
y la muchacha sálese con ello.

673 Según NOËL (1991, I: 52, s. v. *Aganipe*), este es el nombre de la esposa de Acrisio y madre de Dánae, pero añade que «otros la llaman Eurídice». En efecto, este último nombre también aparece en el mismo tomo del *Diccionario* de Noël (p. 533) como correspondiente al mismo personaje, al que según Pausanias «se le atribuye la consagración del templo de Juno Argiva, en Esparta».

Unos años después, convertida la niña en una jovencita, sus padres piensan en darle una educación esmerada, como corresponde a «las de su clase». Esta consistirá en prepararla para brillar en sociedad (danzar, cantar, tocar algún instrumento) y en ningún caso para afanarse en hilar o en desempeñar otras tareas pesadas; pues

Que es mujer fuerte la mujer que afana,
es sentencia de todos recibida;
pero la niña puede de otra suerte
con fuerte dote ser la mujer fuerte.

A través de las palabras que la reina dirige a su esposo, el autor se detiene en su sátira social a la errada educación que muchos padres adinerados proporcionan a sus hijas y que desemboca en la ruina económica y moral. Pretende Aganipes que su hija se convierta en una dama acostumbrada a los lujos, a aparentar, a mostrarse hipócritamente amable con sus amistades para criticarlas cuando no están delante, a no socorrer a los necesitados... y al mismo tiempo, a ser casquivana y coquetear con cuantos hombres la rodeen. Aganipes concluye su discurso sentenciando:

Que toda gracia es vana y aparente,
y que toda hermosura es inconstante,
solo en el siglo lo dirá presente
quien no sepa su gusto dominante;
porque jamás es vieja ciertamente
muger, que tuvo educación brillante:
cogerán presto el fruto de sus manos,
si los médicos no, los cirujanos.

Acrisio le da la razón en todo a su esposa, y entre ambos deciden que su hija debe tomar clases de música y de francés. Contratan así (por un sueldo de mil doblones cada uno) a un músico y a un bailarín. Y así es como, en poco tiempo, la chica es experta en este tipo de disciplinas, que practica de fiesta en fiesta:

Todo era gresca, bulla, tararira
con la mas leve causa, corto achaque;
y la muchacha, que á lucirlo aspira,
funciones quiere á cada triquitraque:
la madre la da gusto con la mira
de engañar á cualquiera badulaque,
pensando que en aquellas diversiones,
se encuentran casamientos á montones.

Así las cosas, la siguiente octava supone una especie de cierre de la parte dedicada a exponer la manera en que Acrisio y Aganipe han malcriado a su hija de forma ya irremediable. Una de las particularidades de la obra es que el nombre de la muchacha no había aparecido hasta este momento; y es ahora cuando se nombra por vez primera, transcurrido ya un tercio del poema:

El bendito del padre, que creia
que era la barahunda, y la algazara,
forzosa (su muger se lo decia)
para que Danaecíta se casara;
con discreta jovial galanteria
gastó alegre los ojos de la cara:

y por esta diabólica costumbre
no pescó yerno, y sí una pesadumbre.

Es así como se inicia un giro (aunque no del todo inesperado) en los acontecimientos: pues la muchacha, acostumbrada a disponer de todo lo que se le antoja, anhela nuevas experiencias:

Como todo lo enreda el mal dimoño,
lo trastrona, revuelve, y desfigura,
aun en el pensamiento mas visoño
sin sentir introduce una diablura:
la pobre chica, que en ponerse el moño
tiene cifrada toda su ventura,
ya de la madre con el dulce abrigo,
quiere otra cosa mas, que yo no digo.

La referencia a Aganipe supone un nuevo elemento de crítica social a las madres que encubren ciertos comportamientos reprobables de sus hijas para ocultarlos a sus maridos. En efecto, las siguientes estrofas dan cuenta de cómo la joven Dánae pasa mucho tiempo paseando por la calle para lucir su encanto; sin embargo, últimamente vuelve a casa antes de lo acostumbrado, padece indisposiciones y se oyen comentarios que aseguran (no sin malicia) que sufre una opilación. El poeta deja caer el asunto para levantar las sospechas en el lector; pues, aunque realmente no hay (todavía) embarazo, la referencia a la opilación de Dánae funciona como un presagio.

A continuación se relata una extraña anécdota (que, según afirma el narrador, refiere a su vez cierto «autor»): un día en que Dánae estaba tocando una sonata de Escarlati en una de las estancias del Palacio, irrumpió en ella un «petimetre» que le ofreció un aparatoso anillo con diamantes engarzados. La siguiente estrofa puesta en boca del joven (y que acaba con un guiño quevedesco) ofrece cumplida descripción de la ostentosa joya:

No se imagine circular rodela;
que la moda introdujo su tamaño;
diamantes son en colosal cazuela,
y todos puestos con primor estraño:
de mampára me sirve cuando huela,
de quita sol cuando abochorna el año;
y se dijo de mí por cosa fija,
que era un hombre pegado a una sortija.

La doncella (que ha sufrido «un patatús» nada más ver al visitante) vuelve en sí con un «ay» y, naturalmente, se encapricha del anillo. Tras un intento de Acrisio por comprarlo, el muchacho acaba por regalarle la sortija a Dánae y así finaliza su visita.

El narrador explica que lo que esperaba el misterioso caballero a cambio de semejante regalo no era sino gozar de los favores de la muchacha. Y es entonces cuando el lector asiste a una revelación: el pretendiente de Dánae es «nada menos que Júpiter Tonante», el cual, tras una disputa con su esposa, había abandonado el hogar familiar y «andaba/ de incógnito por estos andurriales» después de haber recorrido el mundo en busca de aventuras amorosas (todo ello, de nuevo, según «un autor»). Se nos pone así en

conocimiento de cómo, días atrás, el dios pasaba por la calle y vio a Dánae asomada a la ventana.

Al pasar, casualmente se miraron;
y á la verdad con atención se vieron,
sin motivo ninguno se asustaron,
y sin saber por qué se estremecieron;
sin decirse palabra, pues no hablaron,
en dares, y tomáres, estuvieron;
recóbrase la niña; mas sin tino
el Dios ya amante sigue su camino.

Y es que, al ver Júpiter a Dánae («cotilla hueca» en su ventana y con sus lindas galas) Cupido «le dió un escopetazo penetrante». De Dueñas hace uso del símil para alimentar la parodia:

Cual suele la peonza andar ligera
que aquí baila, allá brinca, y allá trota,
cuando turba de niños placentera
con ligero compás corriendo azota;
Júpiter olvidado de quien éra,
de la misma manera se alborota,
pues el dios Cupidillo con su azote
tras dèl corriendo andaba al estricote.

Unos días después, ambos vuelven a coincidir, esta vez en uno de los bailes que tanto frecuenta la joven. Es así como se estrecha la relación, como describe el autor en una estrofa cuajada de anáforas y similitudencias:

Las ternezas allí se repitieron,
juntos allí toda la noche hablaron,
juntos de lo que hablaron se rieron,
juntos en contradanzas retozaron,
juntos la trama sobredicha urdieron,
juntos toda la noche se alegraron,
y después de tramados sus asuntos
se despidieron, mas quedaron juntos.

Es así como Dánae, ya enamorada, comienza a manifestar síntomas de lo que los médicos diagnostican como una opilación. Y es así como Júpiter comienza a visitar la casa a escondidas; aunque Aganipe está al corriente, pero con tal de «pescar al mozo para yerno» disimula, haciendo «alguna vez estaba sorda/ y prudente otra vez la vista gorda».

Sin embargo, Acrisio acaba por comprender «aquel fregado», y a partir de este momento su figura cobra mayor protagonismo, eclipsando a su esposa, que ya no se vuelve a mencionar.

El rey decide consultar el oráculo para saber si el asunto tiene visos de acabar en boda. La escena recuerda a la fábula de Pedro Silvestre, lo que no deja de resultarnos curioso, habida cuenta de que, según creemos, De Dueñas desconocía dicho poema. Asimismo, por su espectacularidad, esta consulta del oráculo nos remite al romance de Juan de la

Cueva; aunque claro está que en este caso (aparte de que en el otro era Cefeo el consultante) la diferencia es la clave paródica del mito en nuestro poema: pues a estas alturas de nuestra fábula, resulta difícil recordar que, en teoría, la acción transcurre en el mundo clásico, por más que el galán de la historia no sea otro que el mismísimo Júpiter. Así, en la oscuridad de la noche, Acrisio eleva su consulta al «dios Argívo». La reacción de la deidad resulta catastrófica:

El Rey apenas dijo casamiento,
tenbláron las columnas, arquitráves:
la bóveda tenbló, y el pavimento:
tenbláron las cerrajas, y las llaves;
el mismo altar se púso en movimiento,
y el Dios se estremeció con pausas graves.
¿Qué no puede temblar hoy, cielo santo,
si entonces tenbló todo, y tenbló tanto?

El dios advierte que el matrimonio es un asunto muy serio, que no hay que tomar a la ligera; y que, además, «está determinado/ por los supremos dioses celestiales» (entre los cuales se supone que está el propio Júpiter, y no precisamente ocupando un lugar menor) que si Dánae concibe un hijo, este «ha de venir á darte en la cabeza».

Horrorizado, Acrisio vuelve a su lecho, aunque ya no logra conciliar el sueño tratando de resolver el problema. Al día siguiente continúa con su preocupación:

Como veleta, que del canpanario
está puesta en la brújula eminente,
que acelerada con el viento vario
ya se pone á levante, ya á poniente;
y soplando despues viento contrario
se vé á norte clavada fijamente:
entiéndase: lo fijo en ironia
porque despues se vuelve a medio-dia;

del mismo modo, con igual manera
la veleta de Acrisio el pensamiento
con los soplos de pena tan severa
andaba en continuado movimiento:
unas veces pensaba la quimera
de meter á la Chica en un convento
y otras veces no fijo en su locura
pensando bien, pensaba otra diablura.

La decisión que acaba tomando resulta ser una prisión aún más cruel que el de la materia clásica; pues en este caso el encierro de Dánae en la torre no tiene (solo) la finalidad de evitar cualquier contacto con los hombres, sino que directamente su padre pretende dejarla morir allí de pura inanición.

Afortunadamente, alguien -«uno que allá en Orán su justa paga/ túvo despues»- le cuenta lo ocurrido a Júpiter, quien ya se encontraba furioso por la desaparición de su amada. Al saberlo, el dios decide vengarse del cruel Acrisio seduciendo a Dánae transformado en lluvia de oro (aunque nada dice de liberarla de su encierro).

Ante el prodigio de la lluvia de «doblitas», Dánae (que era «demasiado tuna» como para desperdiciar la ocasión) recoge en la saya las monedas. En este punto encontramos un nuevo guiño a Quevedo por parte del autor, quien refiriéndose a Júpiter comenta:

y por servicio tanto á don dinero
le hizo fidalgo, y grande caballero.

Pese a que el dios se reafirmaba poco antes en la supuesta dulzura que le provocaba Dánae, la escena de la seducción se nos presenta como una ataque con violencia:

Asústase la niña, y con el susto
la acometió al instante un parasismo:
Jove procede con rigor injusto
llevado de un frenético erotismo:
La madre Venus con semblante adusto
su honor eclipsa en el instante mismo,
y á causa de tan pícaro accidente
tuvo á Perseo al tiempo competente.

Antes de este nacimiento, Acrisio (que al parecer no llega a conocer la verdadera identidad del amante de su hija y tampoco lo busca para darle un escarmiento) se entera del embarazo y monta en cólera, tomando al fin conciencia de la deficiente educación que él y la reina han procurado a su hija. La moraleja de nuestra fábula aparece explícitamente por boca de Acrisio, quien dice «mordiéndose el labio balbuciente,/ para escarmiento esta verdad patente»:

«Con hijas, é imprudentes diversiones,
poco recogimiento, mucho trato,
mal ejemplo, no santas correcciones,
lujo, poca labor, menos recato,
como yo, pesadumbres á montones
cogerá todo padre mentecato:
abran el ojo de lagañas lleno;
que mal camino no vá á lugar bueno»

Es entonces cuando el rey abandona a Dánae a la deriva; aunque la cosa no tiene mucho sentido, habida cuenta de que, según se nos había indicado, la idea de Acrisio era dejar morir a su hija en la torre. El poeta aprovecha para construir un nuevo juego de palabras (de carácter *marítimo*) a cuenta del estado de la muchacha mientras nos relata cómo Neptuno cuida de ella durante la travesía y cómo la joven da a luz a su hijo en pleno viaje:

Sin járcias, sin timón, y sin entena
á las furias del mar cajón nadante,
entro la causa de su triste pena,
á Neptuno le entrega delirante:
mas piadoso este dios, como va-llena,
la sostiene con ímpetu pujante:
y de su humanidad por mas trofeo,
embarricada así parió á Perseo.

El «celibato» rey Piluno se encuentra «pescando caracoles con la mano» cuando llega el «cajón» al puerto de Pisa, que en esta ocasión se identifica con su reino. El monarca ordena en un primer momento quemar el hallazgo, pero después se lo piensa mejor y revoca «decreto tan fogoso, y fulminante». Y al abrir el arca, encuentran a Dánae, todavía aletargada.

El autor termina con una octava en la que, sin dejar de lado el humor, da por sabido el resto del caso (que, según asegura, apareció en la prensa) y afirma que se va a descansar después del esfuerzo:

Lo que pasó después, cierto poeta
en muchas lo cantó dulces canciones,
lo publicó de olanda la gaceta,
y el mercurio lo dijo en sus renglones.
Aquí asignado de mi pluma el meta,
se mete á descansar entre algodones,
porque es negocio largo, y largo cuento
las mentiras contar de un casamiento.

Nos encontramos, pues, ante una versión de nuestro mito única en su género, en la que la historia original se toma como mero pretexto para cumplir con la máxima de «enseñar deleitando». Al mismo tiempo, como toda sátira, nos ofrece un mordaz cuadro de costumbres denunciando los peligros de una educación imprudente por parte de los padres que cometen dejación de sus funciones.

5. 2. ADAPTACIONES TEATRALES DEL MITO.

5. 2. 1. UNA ZARZUELA: TOMÁS DE AÑORBE Y CORREGEL

En el género dramático, la primera obra sobre nuestro mito que nos encontramos en el siglo XVIII será la zarzuela mitológica *Júpiter, y Danae*, del sacerdote y dramaturgo tardobarroco Tomás de Añorbe y Corregel (1686-1741).

Como ya indicábamos más arriba, Antoni Pizà incluye a este autor madrileño como uno de los libretistas que colaboraron con Antonio de Literes. Sin embargo, creemos que se trata de un error debido a una confusión con la zarzuela estrenada en 1700 con partitura del mencionado músico mallorquín.

Añorbe y Corregel tiene en su haber una serie de piezas de carácter popular como el *Entremés del mudo y Sainete Segundo, o El asunto de echar damas y galanes* (ambas de 1734); comedias como *Nulidades del amor* (también de 1734), *Los amantes de Salerno* o *La Segismunda* (ambas de 1739); y la comedia de santos *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735), que cosechó la censura de los moralistas por deformar los aspectos piadosos en aras de la espectacularidad. Como dramaturgo compuso igualmente la tragedia *El Paulino* (1740), imitación de la *Cinna* de Corneille. Cultivó también la poesía, con sus *Amarguras de la muerte y pensamientos cristianos* (1731)⁶⁷⁴.

Nuestra zarzuela, publicada en 1738⁶⁷⁵, supone una original reelaboración de la materia mitológica en la que Danae, enamorada del Rey Piluno de Apulia, resulta forzada por Júpiter, aunque tras muchos años de espera acaba triunfando el amor verdadero. El elenco de personajes se reduce a cuatro: Danae, Júpiter, Piluno y el gracioso Mamurrias, criado de este último⁶⁷⁶. El personaje de Perseo apenas aparece como una referencia que acabará cobrando cierto protagonismo hacia el final de la trama; aunque solo interviene en una ocasión, y ello en forma de voz, sin llegar a aparecer en escena.

Se trata de una obra destinada a su representación en casas burguesas particulares, práctica relativamente habitual en la época como explica Joaquín Álvarez Barrientos⁶⁷⁷.

Por lo que se refiere a la métrica, predominan los versos de arte menor. En el texto principal la base es el romance (con algún fallo ocasional en la medida del octosílabo). En cuanto a la parte musical (cuya notación no recoge el volumen), consiste

674 Vid. HUERTA, J. / PERAL, E. / URZAIZ, H (2005).

675 *Zarzuela nueva. Jupiter, y Danae, fiesta que se puede hacer en qualquier casa particular, assi por no tener teatro, que lo embarace, como por sus pocas personas*. Compuesta por don Tomas de Añorbe y Corregel, capellan de el Real Monasterio de la Encarnacion de esta corte. Con licencia. En Madrid: por Gabriel Ramirez. Año de 1738.

676 Según asegura el autor en su «Prologo apologetico», esta reducción de personajes, como la de los elementos escénicos, se debe al deseo de minimizar los costes en la puesta en escena, pues el gasto para representar la pieza se limitará a los emolumentos del músico que deba poner en pie la parte musical. Con ello dice salir al paso de las críticas que han recibido sus obras anteriores por parte del *Diario de los Literatos de España* (y eso a pesar de que estas, según asegura el autor, son mucho menos costosas que las de otros autores). Afirma que esta publicación también le ha achacado su falta de arte al no ajustarse a la preceptiva clásica, a lo que él responde reivindicando a las grandes figuras de la dramaturgia barroca (que también hacen caso omiso de ella); y subrayando, además, que, por otro lado, el mismo *Diario* ensalza a esos mismos autores. Acerca de las críticas que le acusan de que sus obras carecen de gracia, Añorbe y Corregel invita a sus detractores a que las vuelvan a leer, y al lector a disfrutar de ellas, ya que defiende que sus escritos se adaptan al gusto del público, tal y como aconseja el lopesco *Arte Nuevo*.

677 ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El arte escénico en el siglo XVIII». Apud HUERTA CALVO, Javier, Vol. II, pp. 1473-1517 (pp. 1475-1476).

en algunos estribillos, coros, arias y recitados intercalados a lo largo del diálogo. Entre ellos encontramos seguidillas, cuartetos heptasílabos, silvas...

La obra se divide en solo dos actos. El primero se abre con el canto de Dánae que se oye en la lejanía y que supone el lamento por su triste suerte:

CANT. DENTRO. Gilguerillo pintado,
que lloras triste,
en ser tan agraciado
tu mal consiste.

VOZ SOLA 1. O hado esquivo!
2. O estrella dura!

CORO. Qué delito es nacer con hermosura?

A continuación asistimos a un diálogo entre Piluno y Mamurrias (ambos «vestidos a lo romano», según la acotación), que acaban de llegar al «Reyno de los Arjivos» para liberar a Dánae del «castillo» en el que se encuentra prisionera; ya que el rey de Apulia se ha enamorado de la joven al tener acceso a un retrato suyo⁶⁷⁸, y hasta allá se ha desplazado en una arriesgada expedición. Se alude al séquito de Piluno, pero no llega a aparecer con la excusa del secreto de la misión.

De repente aparece Júpiter, «vestido à lo Gentil». Sorprendidos, amo y criado le siguen secretamente y comprueban que el apuesto galán ha entrado en el castillo. Piluno decide entrar detrás,

que pues la puerta ha dexado
abierta, ya soy dichoso,
pues puedo morir matando.

Júpiter irrumpe en el aposento de Dánae y la aborda por sorpresa. La joven se asusta y trata de llamar a la guardia, pero el dios lo impide y pretende abrazarla pese a su rechazo. Aparece Piluno y entabla una riña en la que cae herido, ante el horror de la muchacha:

DANAE. Qué has hecho, injusto alevé?
JÚPITER. Castigar à quien necio à mi se atreve.

Sale Júpiter, y Dánae revela al afligido Mamurrias que su señor no ha muerto. Entre ambos tratarán de ocultarlo a la guardia. Mientras tanto, Júpiter se arrepiente de haber huído dejando que Piluno goce de la compañía de la hermosa, y decide regresar y poseerla en forma de lluvia de oro.

Sigue una intervención de Mamurrias, quien nos da cuenta del rápido restablecimiento de su amo y el estrechamiento de la relación entre este y Dánae:

Poco mal, y bien quexado
fuè la herida de mi dueño;
pues apenas Dánae bella,
con la olanda de un pañuelo
apretò la herida corta,
que se le encontrò en el pecho,
quando haciendo muchos dengues,

678 En este detalle podría verse un influjo del *Perseo* de Lope.

y algunos tiernos pucheros,
 abrió los ojos, por ver
 de su Dama los luceros,
 y hallándose algo mojado
 de un rocío, que le hicieron
 de la Princesa las babas,
 para excitarle del sueño,
 con anuncios de Poeta,
 preciándose de discreto,
 dixo: sin duda que el Alva
 me ha llorado ya por muerto,
 pues en mi rostro su aljofar
 desperdiciado lo encuentro.
 De aquí pasó hacer à Danae
 dos mil arrumacos tiernos,
 y ella, beldad irritada,
 dengues à diestro y siniestro.

Dánae aparece para recabar al criado información sobre Piluno. Júpiter está ocultamente al acecho, pues, adivinando el enamoramiento de Dánae, arde de celos. Dánae se extraña de que haya llegado a Apulia un retrato de ella, que se encuentra encerrada en el castillo. La explicación llega a través de un comentario misógino del gracioso:

MAMURRIAS. No se assoma à los balcones
 tu Alteza?
 DÁNAE. Sí.
 MAMURRIAS. Bien lo creo,
 que no ay muger que no sea
 amiga de balconeo:
 pues siendo assi, cosa es facil
 sacar cuatro mil bosquejos,
 y que llegassen à Apulia
 à quatro quartos el ciento.
 DÁNAE. Entretenida me tienes
 con tu chistoso gracejo.

Dánae incita al criado a comprobar si Piluno ya se encuentra con fuerzas y le insta a que lo saque del edificio a través de «una mina» que hay en la torre (sorprendente revelación que nos hace plantearnos cómo es que la princesa nunca ha escapado de su encierro). Es así como la doncella queda a solas, iniciando un soliloquio en el que se plantea si es amor lo que siente por Piluno. La inesperada respuesta llega por boca de Júpiter, quien sale de su escondite para confirmarle el amor que ella siente por el forastero y declararle el que, a su vez, el dios siente por ella. Inician así un recitado a dúo en el que se confirma la falta de correspondencia de Dánae a la pasión de Júpiter, quien acaba por envolverla en un letargo que posibilite sus intenciones.

JÚPITER: O bellissima tyrana,
 no tu amor mi amor resista.
 DÁNAE: No te precies de tyrano.
 JÚPITER. No te aclames de inhumana,
 que mi luz es soberana.
 DÁNAE: Nada en mi tu ser conquista.

Canta Recitado Danae.

DÁNAE: Mas que letargo embarga mis sentidos,
que todos poseidos
de algun raro beleño
va fomentando en mi el profundo sueño?

El canto roza por momentos el elemento ripioso, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Canta Danae aria.

DÁNAE: Ay, Piluno, amado dueño *Intercad*
ò que sueño!

Tras prometer Dánae a Piluno amor eterno, el autor describe la lluvia de oro en la siguiente acotación:

Estarà la Cortina de enmedio abierta, y en su Foro el Estrado de Danae, en cuyas almohadas se reclinarà, conduciendola Jupiter; y mientras cantan lo que se sigue, por la parte de arriba estaran echando sobre Dánae oropel cortado muy menudo, como que parezca que llueve, y Jupiter sosteniendola en sus brazos.

El coro canta los supuestos amores de Júpiter y Dánae. Al oírlo Piluno, aparece en escena y contempla a Dánae en los brazos de su rival. Sin conocer la identidad divina de este pretende dar muerte a ambos. Júpiter lo detiene, pero Piluno acaba por retarle en duelo, con lo que se da fin a la Primera Jornada entre solemnes juramentos de ambos rivales, enzarzados en un aria a dúo:

JÚPITER: A Guerra toque el Clarin.
PILUNO: Al Arma suene el Timbal.
LOS DOS: Resuene en todo el confin
el aparato Marcial.
JÚPITER: Todo sea horror, y espanto.
PILUNO: Gima el Mar.
JÚPITER: Tiemble la tierra.
LOS DOS: Y el valor que el pecho encierra
de embestir haga señal.

La Jornada Segunda nos traslada a Apulia y se abre con el canto lejano de unos pescadores. La acción se sitúa quince años después de los hechos que hemos presenciado en la jornada anterior. El diálogo inicial entre Dánae y Mamurrias (ambos vestidos de «villanos») sirve como recapitulación de aquellos acontecimientos y de los que se produjeron después, con anterioridad a la época en que nos encontramos. En efecto, se nos informa de que en el momento del proyectado duelo entre Júpiter y Piluno, ambos quedaron eclipsados por una portentosa Nube; y de cómo Acrisio, al conocer el embarazo de Dánae, la abandonó en el arca a merced de las olas,

donde piadosa la estrella
dispuso guardar su vida,
trayendola à esta Ribera,
en donde unos Pescadores
la sacaron à la arena,

y ellos alegres trataron
abrir el arca funesta,
esperando un gran thesoro,
y hallaron su buena pesca

Al verse solo en la «tierra de los Gibados» (por «argivos»), Mamurrias regresó a su patria con la esperanza de que también Piluno se encontrase allí. Pero no ha hallado ni rastro de su antiguo señor en todos esos años. Por su parte, Dánae dio a luz a Perseo en el interior del arca, y en Apulia ha criado a su hijo hasta que este, ya convertido en un valeroso joven, ha tomado a su servicio a Mamurrias, con lo que este y Dánae se han reencontrado.

El gracioso da por muerto a Pilumno, o, en todo caso, supone que habrá olvidado el amor de Dánae. Esta no quiere oír esas palabras, y menos desde que aparece un «peregrino» que entona un melancólico canto:

En mi memoria esculpida
está tu Copia admirable,
no temas, no, lo mudable,
mientras me dure la vida.

Es en este momento cuando se deja oír la voz de Perseo llamando a Mamurrias, con lo que el criado sale de escena y queda a solas con el desconocido, que entretanto se ha ido acercando; y que, naturalmente, no es otro que Piluno.

Al ver a Dánae la reconoce inmediatamente; y le cuenta que en su duelo con Júpiter quedó herido y, cuando se recuperó, tuvo conocimiento de la dura sentencia de Acrisio. Pasó mucho tiempo buscando a su amada sin éxito, hasta que finalmente ha regresado a su patria. Y ahora que ha encontrado a Dánae precisamente allí, no sabe si alegrarse o no, pues los celos lo atormentan. En este caso, el autor pone en boca de Dánae una defensa de su inocencia como mujer afrentada:

Essa quexa es mal fundada,
quando de Jove la fuerza
me disculpa totalmente;
y mas quando en mi defensa
no pudieron vuestros brios
estorbarlo (...)

Piluno responde que hizo todo lo posible, pero que el dios supremo era un rival que excluía cualquier posibilidad de éxito. El galán confiesa en un recitado que se debate entre su amor y sus celos:

Amor, y Zelos siempre inconsequentes
se precian, si estan juntos, de imprudentes;
y assi, las sutilezas, y razones,
no vencen del Amor las sinrazones.

Ambos enamorados entonan un recitado a dúo:

PILUNO: O quien el olvidarla consiguiesse!
DÁNAE: O si olvidar pudiesse!
LOS DOS: Mas, ò ciega passion de Amor hufana!
Quien no teme tu condicion tyrana!

Area à Duo.

DÁNAE: Què es lo que tu amor previene?
PILUNO: Yo verè lo que conviene,
y hasta entonces queda en paz.
DÁNAE: A Dios, mi bien.
PILUNO: Quien pudiera aborrecerte!
DÁNAE: Quien pudiera no quererte!
LOS DOS: Con cautela mas sagàz:
ò Cielos! Quien!

Ambos se despiden y aparece en escena Júpiter para asegurar que Perseo ya ha vencido a Medusa y se dirige hacia Argos para cumplir el oráculo: que Acrisio muera a sus manos, nada menos que mediante la exhibición de la cabeza de la gorgona. Cabe deducir que el requerimiento de los servicios de Mamurrias cuando se ha oído en escena la voz de Perseo se debía a su determinación de partir para dicha empresa. Y se supone, además, que la idea concebida por Perseo de petrificar a su abuelo como castigo a su crueldad ha surgido por inspiración del propio Júpiter. Este acaba diciendo que ha determinado permitir el matrimonio entre Dánae y Piluno. Los enamorados aparecen y reciben la feliz noticia y la bendición por Júpiter de todo el reino de Apulia.

Irrumpe en escena Mamurrias, quien se hace el interesante asegurando que tiene importantes noticias que contar. Tras mucho dilatarlas, acaba revelando que su amo Perseo ha petrificado a Acrisio mostrándole «una cabeza encantada»

peynada à lo Papillote,
llena de polvos, y rizos;
y el viejo con sus vigotes,
se quedò de marmol frio
sin decir una palabra,
solo con haverla visto.

Ante las preguntas de Piluno, responde que se trataba de «la cabeza de Pelusa»; y cuando Piluno le rectifica, el criado responde: «yo no averiguo/ los cuentos, que no me importan». Y a continuación anuncia que parte con Perseo a acabar con «un vestigio» que se corresponde con «una vieja» vestida con la típica falda con «tontillo».

La obra se cierra con un área a tres entre Júpiter, Dánae y Piluno, celebrando el triunfo del amor y pidiendo disculpas por los fallos cometidos.

Como vemos, la obra nos presenta una versión muy particular del mito de Perseo: como en todas las comedias mitológicas el personaje del gracioso aporta el elemento cómico y desmitificador; sin embargo, en la zarzuela de Añorbe se logra un espectáculo entretenido a partir de un número reducido de personajes. Además, nuestro autor se centra en la figura de Dánae inventando una historia de amor con Piluno en detrimento de Júpiter; no queda clara la motivación de Perseo para decapitar a la gorgona; no se menciona al personaje de Andrómeda; y se cambia también el asunto de la muerte de

Acrisio, que se produce de manera deliberada y mediante la utilización de la cabeza de Medusa.

No obstante, cabe mencionar la presencia de evidentes fallos en la construcción de la trama: pues (obviando el asunto de «la mina» y la endeble explicación de la existencia de un retrato de Dánae en manos del rey de Apulia) nada se explica ni del supuesto séquito que acompañaba a Piluno en su expedición a Argos ni del vacío de poder que sin duda se habría producido en Apulia durante los quince años que median entre la partida y el regreso del monarca.

En definitiva, una pieza entretenida y que muestra un tratamiento de la materia mitológica muy personal (que nada tiene que ver con el planteamiento de la pieza de Literes, también ciertamente particular en cuanto a la adaptación del mito). Sin embargo, a juzgar por el prólogo del autor, no está claro que podamos afirmar que se trata de una obra sin mayores pretensiones.

5. 2. 2. UNA COMEDIA TARDOBARROCA: IGNACIO FERRERA Y PASCUAL

Poco después de la zarzuela de Tomás Añorbe y Corregel se publicaría la que podemos considerar como la última comedia original sobre nuestro mito basada en la fórmula del Arte Nuevo, y que supone el epígono de las que lo abordaron en nuestras letras. Se trata de la pieza publicada bajo el triple título de *Comedia nueva- También habla lo insensible, Los encantos de Medusa y Aventuras de Perseo*⁶⁷⁹.

Y es que, muy a pesar de los reformistas ilustrados, el espectador dieciochesco seguía disfrutando con el gran teatro clásico español. En efecto, las obras de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro continuaron representándose con gran éxito a lo largo de toda la centuria, y tampoco faltaron los cultivadores de la corriente barroquizante en obras de nueva creación, que gracias al perfeccionamiento de las técnicas escenográficas no hicieron sino aumentar su espectacularidad. Como señala Emilio Palacios Fernández, estos autores «vierten en odres nuevos las viejas fórmulas para adaptarlas a los gustos del público y a los progresos del arte escénico»⁶⁸⁰.

Pese a todo, la pieza que nos ocupa no se adapta a ninguno de los géneros que este mismo crítico señala para el teatro tardobarroco⁶⁸¹. Editada en Barcelona en diciembre de 1743 («por Joseph Giralt, impressor»), nuestra obra está firmada por un autor

679 El ejemplar manejado se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura T/11718.

680 PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos». *Apud* HUERTA CALVO, Javier, dir. (2003). *Historia del teatro español* (2 vols.). Vol. II, *Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, pp. 1553-1576 [p. 1554]. Explica Palacios Fernández cómo, entre los dramaturgos tardobarrocos, se observa una tendencia a la hibridación, «a cambiar argumentos y situaciones, en especial aquellas que habían resultado del agrado del público» (*loc cit*, p. 1557).

681 La clasificación de Palacios Fernández abarca tres modalidades: el teatro espectacular (subdividido a su vez en: comedias heroica y militar, comedia de santos y comedia de magia); teatro romanesco (de acción y aventuras, centrado en las historias de guapos y bandoleros en la primera mitad de la centuria y en el drama sentimental en la segunda mitad); y teatro costumbrista, donde se incluye la llamada comedia *de figurón* (Cf. PALACIOS FERNÁNDEZ, *loc. cit*, pp. 1556-1557). Así pues, no parece que los asuntos mitológicos resulten muy representativos de este tipo de obras, lo que situaría esta comedia, en cuanto al género, en un término medio, a caballo entre la comedia barroca y la propiamente tardobarroca.

llamado Ignacio Ferrera y Pasqual, que en el verso final se nos presenta como «un Cathalàn Ingenio»⁶⁸².

Además del *Imprimatur*, diversos rasgos lingüísticos diseminados a lo largo del texto – bien que de forma aislada– parecen atestiguar tal origen geográfico: entre ellos, voces como *farigola* (‘tomillo’); el cierre en *u* de la *o* átona (*sumanta* por *somanta*, lo que también podría interpretarse como un vulgarismo puesto en boca del gracioso Culebrina); cambios en el género morfológico (*algún señal*); empleo del *que* expletivo – con valor de ‘acaso’– en la interrogación (*¿que es dueño de mi albedrío?*); e incluso algún breve pasaje compuesto íntegramente en catalán popular, puesto asimismo en boca del gracioso con clara intencionalidad cómica. Pese a todo ello, junto a los catalanismos aparecen igualmente en el texto otros muchos rasgos lingüísticos que demuestran el conocimiento del castellano coloquial y –lo que resulta más desconcertante– diversos casos de laísmo (típico del habla de Madrid y Toledo); pero también la alusión a «la oliva» para referirse a un olivo (fenómeno frecuente en Andalucía). Todo ello contribuye en no poca medida a rodear de un cierto halo de misterio el origen lingüístico y, por tanto, geográfico, de este desconocido autor.

La pieza comprende un total de 3123 versos –con diversidad de métrica y combinaciones estróficas– y presenta la típica hechura de una comedia áurea: estructura dividida en tres jornadas, nómina de personajes-tipo propios de nuestro teatro clásico (galán, dama, gracioso, viejo), presencia de una trama secundaria y de carácter cómico protagonizada por los criados. A ello se añade la manipulación de la materia mitológica que ya se observaba en las obras de Lope y Calderón basadas en la historia de Perseo, con adiciones y supresiones de determinados personajes, cambios en el desarrollo de la acción y, sobre todo, una difícil confluencia de los elementos paganos con los de tradición judeo-cristiana.

Entre los aspectos que más llaman la atención encontramos todo lo relacionado con los espacios dramáticos. Así, Perseo es originario de Argos, cuyo rey, su abuelo Acrisio, se había negado a otorgarle en herencia la Corona por tratarse de un bastardo (por más que el padre de Perseo no fuese sino el propio Júpiter). Un segundo espacio sería Apulia, donde el joven –por alguna razón que no se especifica, ya que el autor omite el episodio del arca abandonada– habría pasado parte de su vida y tenido amores con una dama llamada Diana, hermana del rey Pilumno. Por su parte, la acción de la obra se sitúa en su totalidad en Etiopía, reino de Cefeo (el padre de Andrómeda) en el que también habita Medusa. Según se nos explica, Palas se apareció a Perseo para anunciarle que allí sería feliz con Andrómeda si libraba a su tierra de la monstruosa gorgona –enemiga de la diosa– y de sus dos hermanas (que, al parecer, son igualmente mortales, cuando en el mito original no lo son).

Esta es, pues, la razón de la travesía que conduce hasta la tierra de Cefeo a Perseo y su séquito. Entre los acompañantes del héroe destacan su criado Culebrina y su amigo Telamón, cuya misión –encomendada también por Palas– consiste en encontrar la guarida de Medusa para conducir al héroe hasta ella. El rey promete a Perseo la mano

682 Francisco Aguilar Piñal cita esta obra y a su autor en la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol III, Madrid: CSIC, 1981-1995, 3769. [MENDOZA DÍAZ-MAROTO (1999: 119)]. Por nuestra parte, pensamos que podría tratarse del mismo dramaturgo que también compuso una *Comedia famosa intitulada: Conquistar un imposible. De un ingenio cathalan*, sin nombre de autor ni lugar ni fecha de edición; aunque en la portadilla sí que consta la indicación: «Vendese en casa de Ignacio Gvasch Impressor, en la calle de la Bocaria».

de su hija a cambio de la hazaña de matar a la gorgona. Durante la ceremonia de los esponsales, es el propio Cefeo –y no su esposa Casiopea, que no aparece en la obra– quien alaba la belleza de Andrómeda y la juzga superior a la de las nereidas. Como reacción a la blasfemia, es Medusa la que se siente agraviada por semejante ofensa a estas criaturas marinas y la que propicia la sentencia del dios del mar. A través del anciano sacerdote Dante, Neptuno decreta el sacrificio de Andrómeda, condenada a ser devorada por el monstruo marino. Poco después, Medusa da a luz a Pegaso, que –muy a pesar de la gorgona– servirá al héroe de cabalgadura para el rescate de la Infanta, pese a que esta trara de disuadir a su amado del intento. Tras la liberación de la doncella, el pueblo de Etiopía aclama a los esposos.

La particularidad del texto de Ferrera reside en el hecho de que todos los acontecimientos hasta ahora referidos suceden en la Jornada Primera y sin que el héroe haya dado muerte a Medusa; mientras que en las otras dos –es decir, en la parte más extensa de la obra– el autor desata su imaginación para construir una trama ciertamente alejada del relato mítico original, en la que tienen cabida una serie de elementos más propios de una comedia de enredo que de una obra de asunto mitológico. Entre ellos destacan diversos «encantos» –los que se anunciaban desde el propio título– llevados a cabo por las artes de hechicería de Medusa con la ayuda de sus dos hermanas, Euriala y Sthenio –las cuales cobran en nuestra comedia un inusitado protagonismo–.

Así, Medusa recurre a la transformación del aspecto de diversos personajes para urdir sus engaños, como cuando disfraza al gracioso Culebrina bajo la apariencia de un dragón, o, más tarde, de la propia Medusa. En otro momento, la gorgona hace que su hermana Sthenio adopte la figura de Diana para hacer creer a Perseo que se encuentra en Apulia y así dar celos a Andrómeda. También para provocar celos, en este caso los de Perseo, Medusa hechiza a sus hermanas para que tomen el aspecto de Andrómeda y Telamón y así fingir un romance entre ellos.

En todas estas transformaciones y disfraces observamos un claro influjo de la comedia de magia dieciochesca, si atendemos a la crítica de este tipo de obras publicada en 1794 en el ilustrado *Memorial literario*. El autor del artículo (que apareció con motivo del reestreno de *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de Cañizares) arremete, entre otros aspectos, contra la presencia del típico personaje de

un vejete que danza en todo, porque debe de ser precepto del arte cómico-mágico que no hay composición de éstas en que no dance semejante personaje, para que los señores nigromantes diviertan al auditorio, transformándole en algún avechucho o cosa ridícula⁶⁸³.

En este caso, el personaje del «vejete» se habría sustituido por el de Culebrina; aunque también otros personajes sufren las artes mágicas de esta particular Medusa creada por Ferrera y Pascual (el hecho tampoco sorprende demasiado, teniendo en cuenta que el propio título de la obra se refiere a «los encantos de Medusa»)⁶⁸⁴.

⁶⁸³ Cit. por PALACIOS FERNÁNDEZ, *loc cit*, p. 1564.

⁶⁸⁴ Julio Caro Baroja clasifica las comedias de magia en tres subgéneros fundamentales: de magos, de magas y de encantos (Cf. PALACIOS FERNÁNDEZ, *loc cit*, p. 1563). La de Ferrera pertenecería a esta última modalidad, correspondiente a unas obras que «se llenan de lances y episodios mágicos» (PALACIOS FERNÁNDEZ, *ibidem*). De hecho, esta adscripción de nuestra comedia a dicho subgénero se puede observar desde el propio título.

Precisamente, el fingido romance protagonizado por los falsos Andrómeda y Telamón se convertirá en el elemento que acabe precipitando el desenlace: en efecto, Telamón –acusado y retado por Perseo debido a la presunta infidelidad– decide hacer méritos encontrando al fin el escondite de Medusa. Desgraciadamente, el logro de su objetivo conllevará su propia muerte, ya que la gorgona lo petrifica con la mirada. A continuación, muy ufana, dedica un extenso discurso a refocilarse cruelmente en el triste destino del joven, insistiendo en particular en la imposibilidad de que «lo insensible» pueda ahora hablar para mostrar a Perseo el escondite de su enemiga –se trata de una nueva alusión al título de la obra–. Sin embargo, el triunfo de Medusa será solo aparente, pues de hecho supondrá el cumplimiento de la hazaña del héroe: ya que Perseo descubre el lugar donde se encuentra la gorgona después de encontrarla precisamente durmiendo a los pies de la estatua en que ella misma ha convertido al infortunado Telamón –en cuya lealtad ha vuelto a confiar Perseo tras aclarar las cosas con su amada–. De esta manera, como observan con insistencia varios personajes, queda demostrado cómo a veces «también habla lo insensible».

Finalmente, se celebran las bodas entre Andrómeda y Perseo, cuyo matrimonio no había podido aún consumarse debido a que el héroe se había visto obligado por Palas a prometer que no lo haría hasta haber dado muerte a Medusa. La obra acaba con un emotivo recuerdo de Telamón –cuya estatua se coloca en el salón del palacio como homenaje permanente a su heroica contribución a la hazaña de Perseo– y con la apoteósica exaltación final del héroe, en una escena en la que baja un coro de dioses dispuestos a asistir a la celebración de las bodas; y la mismísima Palas agradece a Perseo su acción y le otorga la mano de Andrómeda (la escena recuerda al final de las calderonianas *Fortunas de Andrómeda y Perseo*).

Entre los elementos propios de nuestro teatro clásico destaca, como ya indicábamos más arriba, la presencia de una trama secundaria protagonizada por los criados y que, en este caso, desarrolla el grotesco romance entre Culebrina y la doncella de Andrómeda, llamada Larina. El romance culmina con la propuesta matrimonial por parte del criado, que la sirvienta acepta, aunque matiza: «(...) mas con el pacto/ de que he de enviudar muy pronto»-. Hay que señalar que en este caso el protagonismo del gracioso resulta un tanto sobredimensionado en detrimento de la presencia del héroe, cuya historia más bien parece una mera excusa para poner en escena una comedia al más puro estilo del teatro barroco español.

En este sentido, la obra manifiesta una enorme admiración de Ferrera por el arte *nuevo* y por los grandes maestros auriseculares. Buena muestra de ello es la imitación –o más bien podríamos hablar de calco– del primer monólogo de Segismundo en la comedia calderoniana *La vida es sueño* (vv. 78-172) que encontramos en la Jornada Primera de nuestra obra (vv. 753-823). El pasaje, puesto en boca de Andrómeda, corresponde al momento de su exposición al monstruo marino y reza como sigue:

(...) que porque hermosa fui, soy infelice.
Apurar, hados, pretendo
vuestro severo rigor,
pues el golpe del dolor,
ya me acaba en el estruendo.
Vuestros influxos, entiendo
de menos justos culpar,
pues si me quisisteis dar

hermosura, para que
la disteis, si solo fue,
para haverla de quitar?
Solo quisiera entender,
para apurar mas mi quexa,
essa violencia reflexa,
que tenéis en ofender.
Si à dos los dexais nacer
con una fortuna igual,
porque después desigual
los sigue contraria suerte,
que lo que al uno da muerte
da al otro dicha cabal?
Nace el Pintado Gilguero
de hermosura matizado,
ya del bosque, ya del prado
ramillete lisonjero;
y si tal vez prisionero
la libertad pierde amada,
halla vida regalada
en la prisión bulliciosa;
y porque yo nacì hermosa
he de morir desdichada! (vv. 752-783)

El lamento de Andrómeda transcurre en parecidos términos a lo largo de otras tres estrofas en las que la muchacha se compara sucesivamente con «el hermoso Clavel», con el Día y con «la diáfana Fuente», hasta que el soliloquio se cierra –fiel al modelo calderoniano– con los versos siguientes:

En llegando à esta pasión,
el corazon me arrancàra,
si advertida no miràra
que Arcanos Divinos son.
Bien sabe vuestra razon
Sabia, Infalible, Eminente,
porque me niega Prudente
aquel placer lisonjero,
que corresponde al Gilguero,
al Dia, Clavel y Fuente.

También podemos rastrear otros guiños del autor a las producciones más célebres de nuestra comedia clásica en el disparatado soneto dedicado a Larina (cf. vv. II, 425-449) que Culebrina compone «de repente» en la Jornada Segunda –la expresión remite al célebre poema lopesco–; o en las constantes alusiones metateatrales que este mismo personaje va haciendo a lo largo de la obra. Como muestra destacamos la siguiente, en la que el gracioso se presenta como un actor que solo está interpretando a un personaje en una comedia:

No quiero ser mas Medusa;
mi forma quiero tomar,
y ser Culebrina mientras

la Comedia durarà⁶⁸⁵,
que después buen nombre tengo,
que me llamo Balthazar. (II, vv. 793-798)

Por lo que se refiere a la métrica, en la obra predomina el romance, en general distribuido en cuartetos; pero también encontramos multitud de estrofas de arte mayor y/o menor, como la octava real, las series de coplas, o de octosílabos blancos, el soneto, la silva, las combinaciones de pareados o incluso el ovillejo. El autor demuestra así una considerable destreza compositiva, si bien no faltan algunas irregularidades –bien que muy ocasionales– a lo largo del texto⁶⁸⁶.

En cuanto a la fidelidad a la materia mitológica clásica, hay un aspecto que llama sobremanera nuestra atención, y es el hecho de que tanto Andrómeda como el resto de los personajes etíopes tienen la piel negra, como se declara explícitamente en diversos pasajes de la comedia.

En efecto, al principio de la obra, Perseo, recién desembarcado, refiere cómo un buen día, estando aún en Argos, fue favorecido con la aparición de Palas instándole a trasladarse a Etiopía. En efecto, en esa tierra le aguarda una misión: la de acabar con la monstruosa Medusa, enemiga de la diosa; y también en ese reino le aguarda a Perseo el amor, como relata el propio héroe⁶⁸⁷:

Dichosa harà, y feliz, dixo, tu Mano
una Regia Hermosura, una Belleza,
que **aunque negro el color**, es soberano
portento de la gran Naturaleza;
pues la hizo tan perfeta, que no envano
quiso, que en tanestraña gentileza
se atribuya à excelsa maravilla,
si à Andromeda la tez no la amancilla. (I, v. 127-134).

Poco después aparece Medusa, que espía ocultamente al héroe por estar al corriente de las intenciones de este gracias a sus artes mágicas (I, v. 207-236). Y a continuación encontramos la siguiente acotación:

*Escondese Medusa en una Nube entre los bastidores, salen el Rey, Andromeda,
y Larina todos negros.*

Más adelante reaparece Medusa, ahora junto a las otras dos gorgonas. Medusa se queja ante sus hermanas de lo que juzga la desdicha de todas ellas, tachadas de monstruos por los habitantes de Etiopía:

Como fieras nos persiguen
la gente de estas comarcas,

⁶⁸⁵ Este empleo del futuro en lugar del presente de subjuntivo en la cláusula temporal introducida por «mientras» constituye otro influjo lingüístico del catalán.

⁶⁸⁶ Como indica Emilio Palacios, la comedia tardobarroca continúa empleando la polimetría, aunque con tendencia hacia el romance (PALACIOS FERNÁNDEZ, *loc cit*, p. 1555). Así pues, podríamos observar en este aspecto de la pieza de Ferrera un rasgo que la acerca propiamente a esta corriente; aunque lo cierto es que nuestro «catalán ingenio» se maneja con soltura, y aun con maestría, en el arte de componer versos de todo tipo.

⁶⁸⁷ Tanto en este como en los otros pasajes citados la negrita es nuestra.

como si fuéramos hijas
de unas barbaras entrañas,
pues que somos monstruos piensan
al no mirarnos tiznadas (I, vv. 458-463)

Ya en la Jornada Segunda asistimos a un coloquio amoroso entre Perseo y Andrómeda en el que de nuevo se abunda en el color de la piel de la princesa. Así, el héroe galantea a la doncella en un discurso lleno de requiebros:

Con nueva razón la Aurora
puede amanecer mas bella,
quando de Venus la Estrella
ya sus albores mejora;
a no ser, que confundida,
Infanta, de tu arrebol,
piense, que ha salido el Sol
y se retire corrida. (II, 83-90)

A lo que la muchacha responde con donaire, riéndose de sí misma a cuenta de su tonalidad cutánea:

Antes discurro, no sea
causa de su retirada,
que piense, es noche cerrada
quando tan negra me vea. (II, vv. 91-94)

Una última muestra de esta peculiaridad la hallamos en otro diálogo, esta vez de carácter sarcástico, entre el gracioso Culebrina y la criada Larina:

CULEBRINA: (...) Y usted tuvo mucho miedo?

LARINA: El bastante.

CULEBRINA: Pues entienda
que à mi tambien miedo me haze
el mirar mujer tan fea.

LARINA: No ves, que **de este color
son todas las de esta tierra?**

CULEBRINA: Yo creo, que no serà,
sino **olla de Chiminea.**
Mas dime, qual es tu gracia,
que ya es tiempo de saberla,
pues que tu nombre no oímos
en la Jornada Primera.

LARINA: Larina me llamo.

CULEBRINA: Nunca
visto había **harina negra.** (II, vv. 261-274)

Como ya observábamos a propósito del soneto de Pacheco, pocos son los testimonios antiguos que nos presentan una Andrómeda negra⁶⁸⁸. Por alguna razón, Ferrera parece tener algún interés en dejar claro que no solo su Andrómeda sino también el resto de personajes etíopes de la obra se caracterizan por este rasgo étnico. Un aspecto, este

⁶⁸⁸ En este sentido, debemos hacer notar que la comedia que nos ocupa no aparece mencionada en el artículo de CRISTÓBAL LÓPEZ (1997); como tampoco la cuarteta de la anónima fábula dedicada a don Pedro Sarmiento en la que se indicaba que los etíopes son «todos morcillos».

último, en el que no parece que se recrearan las escasas fuentes clásicas que se plantearon la cuestión, y que la limitaron exclusivamente a la princesa, pero no así a sus padres ni a sus invitados.

El asunto no deja de resultarnos más que chocante, y en este caso desconocemos los motivos que llevaron al autor a incluir esta peculiaridad. Quizá pretendiera con ello introducir en su obra un elemento exótico, además de la utilización pretendidamente cómica del aspecto racial. Por otro lado, cierto es que los chistes de Culebrina al respecto muestran un corte claramente racista desde la mirada actual. Sin embargo, también hay que reconocer que la negrura de la piel solo se presenta como rasgo de fealdad aplicado a Larina, y no a Andrómeda. Aunque, para decirlo todo, realmente se considera que la princesa es hermosa *a pesar de* sus rasgos étnicos.

Aún más chocante resulta el comentario de Medusa, referido al hecho de que ella y sus hermanas son diferentes a los etíopes, al no estar «tiznadas» como ellos. Un comentario que nos lleva a plantearnos dos reflexiones: la primera, el misterio sobre la patria de las gorgonas, pues la obra nada dice al respecto. Y, en segundo lugar, a concluir que estas criaturas sienten en sus carnes el rechazo de los etíopes, que las consideran monstruosas, en este caso, por no ser negro el color de su piel (aunque la alusión al color tiznado tampoco resulta especialmente respetuoso por su parte). Sin embargo, el argumento no parece sostenerse: pues, en primer lugar, los naturales de Etiopía acogen con gran hospitalidad a Perseo y su séquito, que no comparten la tonalidad oscura de su piel; y, por otro lado, Medusa no parece asociar el rechazo de los etíopes a las culebras que *adornan* sus cabellos, ni tampoco la peculiaridad de que su mirada resulta petrificadora. A todo lo cual, además, se añade en la obra el hecho de que Medusa es una poderosa hechicera.

Como venimos diciendo, si en Pacheco la presentación de una Andrómeda negra obedece a un afán de rigor y verosimilitud, y aun aceptando que los intereses de Ferrera guarden, como creemos, más relación con otros aspectos (como el exotismo o, sobre todo, la comicidad), hay que reconocer que en el caso del dramaturgo la coherencia es mayor, ya que extiende el rasgo étnico a todos los compatriotas de la princesa (y, por supuesto, a su regio padre Cefeo, del que nada se dice al respecto en las fuentes antiguas).

Por lo que se refiere al tratamiento de la materia mítica por Ferrera y Pascual, y fuera ya de esta cuestión, cabe mencionar también los siguientes aspectos –algunos de los cuales ya se han comentado más arriba–:

1) En primer lugar, destaca la ausencia de diversos personajes y/o pasajes de la historia original. Entre ellos, el abandono en el arca de Dánae y el pequeño Perseo y la consiguiente llegada a puerto; ya que, al parecer, el héroe se ha criado en su propia tierra materna, aunque –eso sí– repudiado por bastardo por su abuelo Acrisio. Otros importantes episodios ausentes en la obra son los relacionados con Atlas y con Fineo. También hay que destacar la desaparición del personaje de Casiopea, que ni siquiera se menciona en el texto. Otro personaje omitido es el del pescador Dictis, que en algunas fuentes clásicas es hermano del rey. Este se llama en la obra Pilumno y tiene una hermana llamada Diana –esta última no es sino una invención del autor–, con la que Perseo mantuvo un romance durante una antigua estancia en Apulia cuyos detalles no se

especifican. De todos modos, Pilumno y Diana no aparecen más que en referencias, pero no son propiamente personajes de la obra.

2) Como contrapartida, en los personajes propios del mito que sí se conservan en nuestra comedia se producen diversos cambios respecto al relato grecolatino. Entre ellos, el papel asumido por las hermanas de Medusa o la asunción por esta del saber astrológico que en las fuentes correspondía al gigante Atlas –y que aquí se combinan con supuestas artes de hechicería–. Además, encontramos una breve y espectacular intervención del personaje del anciano sacerdote Dante –igualmente creado para la ocasión–, encargado de interpretar el designio de Neptuno. También podemos referirnos aquí a la aparición de Palas ante Perseo con el encargo de que dé muerte a Medusa y la promesa de la felicidad junto a Andrómeda (con el matiz de que no podrá consumir su matrimonio hasta que haya cumplido la misión encomendada).

3) También resultan destacables las circunstancias del nacimiento de Pegaso, que no surge de la sangre de Medusa tras la decapitación de esta, sino que nace en un parto normal –asistida la gorgona por sus hermanas–. A continuación, la criatura sale volando y, después de hacer surgir la fuente Hipocrene, servirá a Perseo como cabalgadura para dar muerte al monstruo marino. Además, poco después Culebrina dará cuenta del catasterismo que ha experimentado Pegaso.

4) En lugar de la ausente Casiopea, es Cefeo el que alaba impíamente la belleza de su hija como superior a la de las nereidas. La divinidad agraviada no es, pues, directamente una diosa como Juno o Venus (las fuentes varían también a este respecto), sino indirectamente Neptuno como padre de las ninfas marinas. Pese a ello, será Medusa la que urde el engendramiento por el dios de la fiera marina para castigar la afrenta.

5) Por otro lado, la relación de Medusa con Neptuno resulta sorprendente, pues por una parte se nos cuenta que este dios la violó en el templo de Palas –de donde surgen los deseos de venganza de la diosa virgen por la profanación y su enemistad con la gorgona– dando lugar a su preñez; pero, por otra parte, observamos una gran devoción de Medusa hacia este dios, al que se refiere como «su abuelo» (quien, por otro lado, arrastra con Palas una antigua enemistad relacionada con la disputa de ambas deidades por la consagración de la ciudad de Atenas).

6) Como ya hemos comentado, se da en nuestra comedia una evidente alteración cronológica de los elementos de la fábula, ya que la muerte de Medusa no se produce hasta el final, mientras que la liberación de Andrómeda aparece en la Primera Jornada y es consecuencia de un plan urdido –casi podemos decir que improvisado– por la gorgona.

7) En cuanto a la desnudez de Andrómeda –otra de las *quaestiones disputatae* en relación con nuestro mito⁶⁸⁹–, aquí no se da, ya que la doncella aparece para su tormento «vestida de blanco, con los ojos vendados», según se nos indica a través de la acotación correspondiente.

8) Un aspecto curioso es la creación del personaje de Telamón, cuya única misión parece consistir en justificar el título de la comedia. Aunque a esta función en la obra se

⁶⁸⁹ Vid. CRISTÓBAL LÓPEZ (1989: 76, n. 36).

podrían añadir otras secundarias, como la de dar celos a Perseo (si bien, realmente, esto ocurre mediante un falso Telamón bajo el que se oculta una de las hermanas de Medusa) e, incluso, la de sustituir a Fineo como estatua en el palacio real⁶⁹⁰.

9) Además, los distintos personajes secundarios (y singularmente Culebrina) van protagonizando en la obra diversas escenas que contribuyen al desarrollo de la trama, llena de enredos y engaños, de varias escenas de caza, de cánticos con recitaciones, repeticiones de estribillos y acompañamiento musical; y, también, de espectaculares cambios de escenario relacionados con sueños y hechizos que, sin duda, requirieron en su día –suponiendo que la obra llegara a representarse– un gran despliegue de tramoyas escénicas (a las cuales no deja de aludir metateatralmente Culebrina).

10) Uno de los aspectos más sorprendentes de a trama es el hecho de que, gracias a sus artes adivinatorias, Medusa conoce de antemano que Perseo acabará dándole muerte. Pese a ello, la monstruosa gorgona tratará de retrasar el momento inevitable a través de sus enredos y, al fin, llegará a creer que al convertir a Telamón en estatua ha logrado eludir su propio destino. De ahí que, bajando la guardia, se eche a dormir a los pies de la estatua liberando a sus hermanas de la oportuna vigilancia, lo que le acarreará fatales consecuencias.

11) Asimismo cabe destacar en nuestra obra la mezcla de elementos paganos y cristianos. En efecto, dentro del ambiente general, pretendidamente mítico, aparecen referencias a la tradición cristiana como la alusión a la festividad del Corpus (II, 169), los disparatados juramentos como «voto al rabo de Caifás» (I, 862) y «por la Mosa [sic] de Pilatos» (II, 401), pero también «por Baco puro» (I, 852) o la referencia al «camino de San Beltrán» (II, 575), expresiones todas ellas puestas en boca de Culebrina. También dentro de esta tendencia podríamos enmarcar la presencia de una reliquia a la que se atribuyen poderes como talismán, si bien no se relaciona con ningún objeto ligado a un santo cristiano, sino que se trata de

una astilla de la Oliva,
que nacer hizo Minerva
en la contienda reñida
que hubo con Neptuno, sobre
qual de los dos le pondría
el nombre à la sabia Athenas (II, vv. 38-43)

Semejante objeto mágico, otorgado por la propia Palas, sirve supuestamente de protección a Telamón, aunque al final no logrará impedir su petrificación por Medusa.

12) Por otro lado se dan también otros elementos procedentes de la tradición cultural europea, como la alusión al Carnaval o la aparición de unos Arlequines, cuya funcionalidad no parece demasiado justificada, más allá de la propia espectacularidad del efecto.

⁶⁹⁰ De hecho, el nombre de Telamón significa precisamente ‘estatua’ y procede directamente del griego. No obstante, entre los diversos héroes mitológicos con este nombre no hallamos ninguno que se relacione con la historia de Perseo ni con estatua alguna. El Telamón más célebre es uno de los argonautas, padre de Áyax y Teucro (héroes de la guerra de Troya). Vid. GRIMAL (1986:496, s. v. *Telamón*).

Así pues, nos encontramos con esta curiosa pieza teatral ante una versión libérrima del mito de Perseo en la que la fábula clásica se amolda a los propósitos del autor, que básicamente consisten en combinar lo cómico y lo espectacular para crear una obra entretenida sin mayores pretensiones que la de insertar una historia mitológica en el gusto barroco de su autor y de su posible público. Además del misterio que rodea a Ferrera y Pascual, la obra nos deja en su cierre una nueva incógnita al prometernos una segunda parte

Y aquí, Senado, el Autor
pide perdón de sus yerros,
y si esta primera parte
ha acertada⁶⁹¹ a complaceros,
ofrece dar la segunda
de Aventuras de Perseo;
y de Medusa aquí acaba
la vida, y al mismo tiempo
Tambien habla lo insensible,
que es de un Catalán Ingenio.

Ignoramos si el «catalán ingenio» llegó a componer finalmente la prometida continuación de esta curiosa obra, en la que probablemente se hubiera propuesto narrar el regreso del héroe a su tierra. Tal vez con ello se habrían despejado las incógnitas sobre los orígenes de Perseo y sus amores con la misteriosa dama llamada Diana.

Por lo demás, el título de *Aventuras de Perseo* es el tercero de los que encabezan el volumen (tras la aclaración de que se trata de una «comedia nueva»), lo que sugiere que en él se contiene una única pieza teatral; y, efectivamente, con los versos transcritos termina el tomo, sin dar paso a la supuesta continuación.

En definitiva, nos hallamos ante una curiosa muestra de comedia posbarroca basada en los modelos del teatro clásico español. El autor domina la técnica compositiva propia de las comedias de los grandes dramaturgos del Arte Nuevo: polimetría, presencia de varias tramas y de numerosos personajes, mezcla del elemento cómico con el serio. A ello podemos añadir la elección de un asunto mitológico, con la típica modificación de la materia mítica original, así como el calco de diversos pasajes clásicos de nuestro teatro aurisecular. Por otro lado, el influjo de la comedia de magia, típicamente dieciochesca, resulta evidente desde el propio título de la obra, alusivo a «los encantos de Medusa». Otros aspectos resultarían, desde nuestro punto de vista, más discutibles en cuanto a la adscripción propiamente tardobarroca de la pieza de Ferrera y Pascual: así, la espectacularidad escenográfica o la tendencia métrica hacia el romance, rasgos que podemos encontrar igualmente en las comedias de Lope y Calderón.

Por lo que se refiere al tratamiento de la historia, la mayor diferencia entre esta comedia y las de los dos mayores genios de la dramaturgia áurea tiene que ver con la alteración del orden lógico de los episodios, que se traduce en la concentración de las grandes hazañas del héroe (salvo la muerte de Medusa) en la primera jornada: justo al revés que Calderón, quien va dilatando el grueso de la trama en aras de la resolución final de todos los conflictos abiertos. Otras novedades se encontrarían en la presentación de

⁶⁹¹ Quizá resulte un tanto forzado ver aquí un catalanismo morfosintáctico (en este caso la concordancia del participio con el Sujeto). Tal vez se trate más bien de un error tipográfico.

Medusa como hechicera, en el protagonismo que adquieren los personajes de las otras dos gorgonas o el del gracioso Culebrina y en la introducción del personaje de Telamón.

Es así como nuestro «catalán ingenio» logra componer una pieza entretenida y de factura impecable que sin duda resultaría del agrado del público de su época. Sin embargo, más allá de la composición dramática, el rasgo más llamativo de esta obra radica en la peculiaridad de presentarnos a una Andrómeda (y, por extensión, a unos etíopes) de piel negra; rasgo que por sí solo convertiría ya esta comedia de Ferrera en una de las adaptaciones más originales de la fábula de Perseo con las que cuenta la literatura española.

5. 2. 3. UNA VERSIÓN ANÓNIMA DEL AUTO CALDERONIANO.-

Una de las vertientes de la polémica entre conservadores e ilustrados se traduciría en la reprobación del auto sacramental iniciada por Clavijo y Fajardo en *El Pensador* (1763-64). El asunto culminó en la promulgación de la *Real Cédula* de 11 de junio de 1765 por la que se prohibía la representación de los autos sacramentales (prohibición que se ampliaría a la de las comedias de santos y, más tarde, afectaría también a las de magia). El texto se expresaba a este respecto en los siguientes términos:

Por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados Misterios de que tratan, se ha servido su Majestad mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno⁶⁹².

Hasta que entró en vigor dicha prohibición, a lo largo de la centuria habían continuado llevándose a escena las grandes piezas del género creadas por nuestros clásicos del Siglo de Oro. Principalmente las obras de Calderón, maestro indiscutible del género, se revisaban y adaptaban para su representación ante el público dieciochesco.

De este modo, el auto sacramental *Andrómada y Perseo* conoció una curiosa adaptación para el tablado de un corral de comedias cuyo autor permanece hasta hoy en el anonimato y que, según J. M^a Ruano de la Haza⁶⁹³ se habría representado en el Teatro de la Cruz en 1744. El texto se basa en sus líneas generales en el de Calderón, pero omite numerosos pasajes y añade no pocos más, además de variar la lista de personajes.

Así, la figura del Centro (de la Tierra) queda sustituida por la del Mundo; desaparecen los cuatro elementos y Medusa se convierte en la Muerte, con lo que se suprime uno de los ya escasos personajes mitológicos de la fábula pagana que el genio madrileño había conservado en su auto. Entre las Virtudes falta la Voluntad, y la Ignociencia es sustituida por la Ignorancia, cosa que no deja de sorprendernos teniendo en cuenta que ambos conceptos contaban con significados bien diferenciados en la obra calderoniana.

Entre los mayores méritos de esta pieza encontramos el episodio en que el Demonio toma la apariencia de Fineo y se presenta ante Andrómeda, identificándose como el jardinero del Paraíso, para ofrecerle la fruta prohibida. Como anécdota marginal,

⁶⁹² PALACIOS FERNÁNDEZ, *loc. cit.*, pp. 1560-1561.

⁶⁹³ CALDERÓN DE LA BARCA (1995: 9).

reseñamos el hecho de que el anónimo adaptador da al caballo Pegaso el nombre de Belerofonte (v. 1137), tal y como hacía Calderón en su comedia sobre el mito.

5. 3. UNA REFERENCIA EN EL *FRAY GERUNDIO*

En 1758 se publica la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, obra del P. Francisco de Isla, que la firmó bajo el seudónimo de don Francisco Lobón de Salazar. La novela es una sátira contra la ignorancia de los predicadores grandilocuentes que se habían puesto de moda en la época.

En un momento dado de la Primera Parte, un personaje llamado El Theologuillo aconseja al joven Gerundio que no desdeñe las fábulas paganas como base para los sermones (idea que se apoya en la supuesta autoridad del «Padre Maestro»). Como ejemplo pone, precisamente, la de Dánae y la lluvia de oro, que, según la opinión del supuesto sabio, bien podría utilizarse como metáfora de la vida contemplativa:

25 Finalmente mas allà trahe una comparacion gallarda, para probar quanto se enamora Dios de las almas Religiosas que viven en Clausura pues cita con la mayor oportunidad del mundo la Fabula de Danae hija de Arcrisio Rey de los Argivos, la qual siendo doncellita encerró su Padre en una Torre donde no pudiesse tener comunicacion alguna con los hombres para que no se verificasse el fatàl pronostico del Oraculo que le intimó havia de morir manos de un nieto suyo. Pero Jupiter se la pegó al astuto viejo porque enamorado de la Senorita se transformó en lluvia de oro se caló en la Torre, la doncella parió su tiempo Perséo, que, yendo dias, viniendo dias finalmente vino cumplir el fatídico Oraculo, quitando la vida su Abuelo. no hay que reparar en que la lluvia se introduxesse por la Torre porque podian estar abiertas las ventanas aunque fuese Torre de un Rey no hay repugnancia, en que tuviesse algunas goteras.

26 Quien creyera, que una Fabula, a al parecer tan sucia, pudiesse jamás servir de prueba para una cossa tan limpia como es el especial amor que prosessa Dios las almas castas que viven en clausura Pues aquí está el ingenio nuestro sutilissimo Orador la aplicó con la mayor delicadeza, con la mayor energia En Danae, dice contemplo una alma retirada, que vota permanencia en la clausura En Jupiter, transformado en lluvia de oro, Christo que baxa como lluvia, Pan del Cielo. luego al margen un par de textecitos literales para la palabra *Pan Panis de Cælo descendens* para la palabra lluvia *Et nubes pluunt justum*. Puede haver cossa mas bien dicha? Ni pudiera imaginarse invencion mas propia ni mas feliz Porque ahora, que Danae no fuese la doncella mas casta, ni mas recatada del mundo, como lo acreditó el efecto ; que Jupiter fuese un Dios bellaco, estuprador, esse es dicho pleyto. Ello hay Virgen, hay claufura, hay un Dios que visita la doncella, sea por lo que se fuere, que esso no nos toca nosotros averiguarlo; pues qué mas se ha menester para probar que Christo proffessa una ternura muy especial las Vírgenes encerradas para contempladas estas Danaes Jupiter aquel que es sin duda una contemplacion sobre ingeniosa devota pia⁶⁹⁴.

Como podemos apreciar, el autor no solo parodia a los malos predicadores, sino también las interpretaciones alegóricas que tanto predicamento habían tenido en Europa desde la época medieval.

⁶⁹⁴ *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes. Escrita por el Licenciado don Francisco Lobón de Salazar, Presbytero, Beneficiado de Preste en las villas de Aguilar, y de Villagarcia de Campos (...).* Tomo Primero. Con privilegio. En Madrid: En la Imprenta de D. Gabriel Ramírez (...). Año de 1758 (p. 384).

6. EL SIGLO XIX

Sabido es que, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, en España el movimiento romántico no supuso en general una atención a la Antigüedad griega en la creación literaria. Por el contrario, es en este momento cuando empieza a dispararse la publicación de todo tipo de manuales mitográficos destinados sobre todo a la instrucción escolar. Navarrete Orcera⁶⁹⁵ contabiliza hasta sesenta y dos obras sobre mitología publicadas en España durante esta centuria. La mayoría tienen autor español, aunque también encontramos más de una docena de ellas que son traducción de trabajos en francés, y algunas otras, aunque en castellano, se publicaron en París o en otras ciudades extranjeras. Aunque empiezan a aparecer tratados que se ocupan también de otras mitologías, la grecolatina continúa siendo la estrella, y su estudio sigue girando en torno a los relatos ovidianos; por lo que la historia de Perseo está presente en casi todas estas obras.

La mayor parte de ellas constituyen pequeños manuales mitográficos de carácter didáctico, y también empiezan a aparecer diccionarios mitológicos. No obstante, algunas de estas obras, sin dejar de tener la divulgación como finalidad principal, se podrían considerar como semi-literarias; ya sea por la existencia en ellas de algún tipo de subtrama narrativa o bien por ser sus autores escritores consagrados.

En el primer caso encontramos los *Ocios en mi arresto o correspondencia mitológica*, de Gerónimo Martín de Bernardo (Madrid, Vega y Cía, 1807-1808). Compuesta en tres volúmenes, adopta (como se deduce del título) una forma epistolar. La excusa narrativa tiene como protagonista a un personaje llamado Jacinto que, prisionero en un castillo, le escribe a su hermana un total de ochenta y cinco cartas. El primer tomo está dedicado a los dioses, que divide en tres categorías: supremos, subalternos, semidioses y pequeñas divinidades. En el segundo habla de los héroes y en el último, del Hades y de las divinidades marinas.

En cuanto a autores consagrados, podemos citar *La mitología contada a los niños é historia de los grandes hombres de la Grecia*, de Fernán Caballero, publicada en 1867, y reimpressa en sucesivas ediciones. La autora proclama en su prólogo que el valor de estas fábulas es meramente poético, puesto que «la mitología es tan disparatada (hasta criminal) que habría caído entre nosotros los cristianos en el olvido y desprecio que merece, á no ser porque la embellecieron los afamados poetas griegos y latinos, cantándola, y los excelentes artistas atenienses con sus obras maestras». En relación con la historia de Perseo, esta se cuenta en el Capítulo IX. En ella encontramos como aspectos destacables las peculiaridades en algunos de los nombres propios como la isla de Serife, el rey Poliucto, Ectenea (por Estenio, una de las gorgonas) o Proto (por Preto). Además, a pesar de que Dánae estaba encerrada «en una torre de bronce», «el picaro de Júpiter penetró en la torre en forma de lluvia de oro, y la persuadió á casarse con él y aumentar el número de sus sultanas».

No hay intención dañina en Poliucto [*sic*] cuando envía a Perseo a dar muerte a Medusa. Las gorgonas se asimilan a las greas, y se afirma que son «hijas de Toreax, dios marino, y de Ecto». Pese a que Mercurio presta a Perseo sus sandalias aladas, este vuela a lomos de Pegaso hacia la morada de las gorgonas, y se afirma que esta criatura fue también un préstamo de Minerva (aunque más adelante, en el Capítulo XI, se afirma que «otros

695 NAVARRETE ORCERA (2002: 8).

dicen que surgió de la sangre de Medusa cuando Perseo le cortó la cabeza»). El suplicio de Andrómeda es un castigo debido a su propia jactancia ante Juno y ante las nereidas, y es Neptuno el que envía al monstruo «para vengar á su cuñada». Tras petrificar a la bestia con la cabeza de Medusa, Perseo desposa a Andrómeda y ambos viajan a Argos, donde el héroe restaura a su abuelo Acrisio el reino que le había usurpado Proto. Y «poco después, en unos juegos públicos, le mató involuntariamente tirando un tejo. Le afligió tanto esta desgracia, que se ausentó de Argos y se retiró á Tirentio, en donde labró la ciudad de Micenas. Después de muerto, se erigieron en honor suyo monumentos, entre ellos un templo de hechura cuadrada, circunvalado de palmeras, en el que se hallaba una estatua suya».

Por lo que se refiere a obras propiamente literarias, no encontramos en nuestra literatura decimonónica producciones de buena calidad o que alcancen notoriedad. Por el contrario, lo más destacable que se publica en este período se puede enclavar dentro de la literatura popular, o incluso en lo que podríamos considerar como «paraliteratura». Nos referimos a una extraña novela «histórico-mitológica» (así la considera su autor) titulada *Andrómeda, o la emancipación de la muger*, debida a un autor andaluz llamado Rafael Molero de la Borbolla. Como veremos, esta obra supone la degeneración de nuestro mito, utilizado como mero pretexto para componer una obra que poco tiene que ver con él, salvo el inconsistente barniz con que el autor ha pretendido rociarla. En este sentido, nos encontramos ante una nueva vuelta de tuerca con respecto a la pretendida intención moralizante que encontrábamos en el siglo anterior en la obra de Alejo de Dueñas; con las particularidades de que, en el caso de Molero de la Borbolla, el verso queda sustituido por la prosa, y el humor, por un disparatado relato de aventuras.

6. 1. UNA «NOVELA HISTÓRICO-MITOLÓGICA»

En 1862 se publica en Sanlúcar de Barrameda una obra singular: *Andrómeda, ó la emancipación de la muger*, de Rafael Molero de la Borbolla. Pese a lo que semejante título pudiera hacernos pensar, poco o nada tiene que ver la obra ni con Andrómeda ni con la emancipación de la mujer. Por el contrario, se trata de un disparatado novelón de muy escaso valor literario y cuajado de elementos folletinescos, donde nuestro mito se ha tomado como mera excusa narrativa para introducir otro tipo de contenidos.

En efecto, la parte relacionada con Andrómeda se reduce al hecho de que el autor ha tomado a Cefeo y Casiopea, reyes de Etiopía, y a su hija Andrómeda, como punto de partida para construir una trama totalmente diferente; mientras que la segunda parte del título queda explicada al final (y de una forma muy forzada) como una interpretación de nuestro mito en clave supuestamente católica. El disparate llega a su punto culminante con la aparición estelar de Perseo, cuando ya apenas queda una decena de páginas para el final, y con el estafalario discurso de un personaje llamado Momo.

Editada en la Imprenta de don Inocencio de Oña y con ilustraciones de Valeriano Bécquer (hermano del poeta), se trata de la primera novela escrita por su autor, quien confiesa en el prólogo tenerle especial predilección. La razón no es (no puede ser) otra sino la de las circunstancias en que se gestó, y que se corresponden, según afirma, con un arresto domiciliario debido a una falsa acusación que no detalla, y de la que finalmente salió declarado inocente. Durante su injusto encierro, y con el fin de sobrellevar su situación y alejar los sentimientos de desesperación, se decidió a

emprender este proyecto, que ha resultado ser su primera novela (género que eligió, según declara, por ser «el libro predilecto de la sociedad actual»). Así pues, no parece sino que el bueno de don Rafael encontró mediante la composición de esta obra la terapia ideal para conjurar todo su pesar y amargura provocados por la difamación de la que, según cuenta, había sido víctima.

Sin embargo, nada de esto justifica, desde nuestro punto de vista, que, pasadas tales vicisitudes, el autor no se haya tomado un tiempo para subsanar las incoherencias de la trama, o para dotar a su obra de un mayor dinamismo en diálogos y descripciones, o para ahondar en la psicología de los personajes. Pues, precisamente, estos defectos propios del folletín se deben a las prisas que conllevaría la demanda de cada nueva entrega, circunstancia en la que en este caso el autor no puede excusarse (a menos, claro está, que el prólogo en el que explica la referida gestación de la obra no sea sino una excusa narrativa que forme parte del folletín). Y, con todo, lo más criticable de la obra que nos ocupa no se debe tanto a estos aspectos secundarios de esta, sino a su propia esencia.

En el mismo prólogo explica Molero de la Borbolla la naturaleza de esta obra tan particular:

este libro es una novela histórico-mitológica, en donde mezclo, para recreo del lector, las verdades de la historia con las ficciones de la mitología de antiguos países, pintando en ella algunas preocupaciones, rarezas y excentricidades de tiempos pasados, aunque combatidas por la ciencia que de una manera agradable procuro introducir, con el objeto de hacer interesante este libro á un tiempo al que busque en él amenidad y al que desee instrucción.

A continuación justifica los anacronismos del relato como «licencias» que están permitidas a todo autor literario. En efecto, la trama supone una extraña mezcla en la que confluye la historia de Ricardo Corazón de León con la fábula de Perseo, subterfugio que el autor emplea como cobertura narrativa con la finalidad de exponer una apología de la religión católica. A todo ello se añade la inclusión de diversas composiciones de poetas españoles y de extensas citas bíblicas; más un buen número de páginas que constituyen un verdadero tratado doctrinal y que, en realidad, conformarían la parte más salvable de la obra (siempre y cuando eliminásemos de ella todos los aspectos presuntamente narrativos).

La mezcolanza se da desde el primer momento, pues ya en el inicio se nos cuenta cómo el pequeño Ricardo (ya conocido como Corazón de León), debido a la estrecha relación que supuestamente mantenía su padre con Cefeo y Casiopea, reyes de Etiopía, se crio en la corte de estos y creció junto a su adorable hija Andrómeda. Sin embargo, los padres de la niña no ven con buenos ojos la afición mutua entre esta y el pequeño inglés, por lo que los separan cuando aún son preadolescentes. Pero los jóvenes enamorados se las ingenian para continuar su relación. Al descubrirlo Cefeo, manda encerrar al muchacho con la intención de asesinarlo al cabo de un tiempo.

Un día aparece en escena Juan sin Tierra (que al parecer también es ya conocido con ese sobrenombre a pesar de sus pocos años) para visitar a su hermano. Enterado de la situación, encubre en un principio los amores entre Ricardo y Andrómeda y ayuda a su hermano a escapar. La consecuencia es que Cefeo publica un bando poniendo precio a las cabezas de ambos, y es así como se fragua la traición de Juan, que intenta asesinar a

su hermano. Pero Ricardo logra huir y es acogido en la cabaña de unos aldeanos. Sin embargo, es descubierto por un comisionado del rey (que vivía en la casa de al lado) y debe escapar también de allí. Logra despistar a sus perseguidores, pero es asaltado por unos bandidos que lo dejan atado a un árbol. Ricardo eleva una oración a Dios, y he aquí que entonces se le aparece nada menos que la Virgen María. Además de ofrecerle su consuelo maternal, lo libera de sus ataduras y le encarga decirle a un ermitaño que anda haciendo penitencia en las proximidades que sus pecados han sido perdonados y que Dios le encomienda la misión de conquistar almas para el cielo.

El ermitaño resulta ser Foulques, un sacerdote francés arrepentido de sus pasados pecados. Tras contarle Ricardo su experiencia y mensaje mariano, el sacerdote le da su bendición y le indica el camino hacia Inglaterra. De regreso a la corte inglesa, el padre de Ricardo se niega a recibirlo, ya que por una carta que le han enviado Cefeo y Juan, el monarca inglés cree que el joven ha perdido el juicio y pretende destronar a Cefeo. Sin embargo, la reina Leonor lo escucha y queda horrorizada por su historia. Intercede ante su esposo y este manda a sus médicos, que no encuentran demencia en Ricardo. El rey monta en cólera, prohíbe el regreso a Juan Sin Tierra y declara la guerra a Etiopía. Pero Cefeo responde que Ricardo realmente está perturbado, aunque es capaz de disimularlo. Esto aumenta la brecha ya existente entre el rey inglés y su esposa, la cual se venga fomentando las intrigas palaciegas. Tras el asesinato de Tomás Becket y la muerte de los otros dos hijos del rey, Ricardo queda como heredero del trono.

Juan Sin Tierra urde una trama para hacer creer a Andrómeda que Ricardo ha contraído matrimonio y así poder casarse con ella, y para, a su vez, hacer creer a Ricardo que su amada está comprometida con él. La princesa cae en el engaño, sumiéndose en la tristeza; pero se niega a casarse con Juan, por lo que este abandona la Corte.

Entretanto, Foulques ha emprendido su misión evangelizadora en Etiopía, pero Cefeo lo manda encarcelar. En su prisión, el sacerdote ruega por la conversión de los etíopes. Por su parte, Cefeo comienza a arrepentirse del trato que ha dispensado a Ricardo y a Andrómeda (aunque nada se dice de por qué no le confiesa que es mentira que el joven se haya casado con otra mujer).

Y es ahora cuando, sin previo aviso, el lector asiste estupefacto a una escena de vampirismo, protagonizada por María, doncella de Andrómeda, y Antonio, escudero de Ricardo, los cuales habían muerto en prisión acusados de encubrir los amores de los jóvenes príncipes. Ambos difuntos, convertidos en vampiros, atacan una noche a Cefeo y Casiopea. Aterrorizados, estos dan orden de arrancar el corazón a Antonio y María y quemarlo. Al mismo tiempo, los habitantes de la ciudad de Axum también han entrado en pánico debido a los rumores de que los vampiros y *falasjan* (devoradores de cadáveres, según creencia de los cafres) campan a sus anchas y han atacado al gobernador. Cefeo piensa que todo se debe a que ha comenzado su expiación, y decide liberar a Foulques.

De este modo comienza el trato entre Cefeo y el sacerdote (quien trata de disuadirle de la creencia en vampiros), y así es como se da paso a una serie de capítulos en los que Foulques expone al rey los fundamentos de la doctrina católica. Estas páginas constituyen un pequeño tratado teológico bien documentado y expuesto con voluntad didáctica; y, como decíamos, seguramente constituyen la parte de la obra que presenta

más calidad, siempre y cuando prescindamos del disparatado contexto *histórico-mitológico*.

Entretanto, Ricardo ha sucedido a su padre en el trono y parte hacia las Cruzadas. A su regreso, y después de varias traiciones de Juan, finalmente el nuevo rey perdona a su hermano. Al saber que este no se ha casado realmente con Andrómeda, escribe una carta a su amada y todo queda aclarado. Cefeo y Casiopea, arrepentidos de su conducta pasada, dan su consentimiento para la boda entre Andrómeda y Ricardo. Sin embargo, todo se torcerá, pues Ricardo queda cegado por la ambición, la soberbia y la crueldad y entra en combate con unos nobles, con el resultado de que cae herido mortalmente.

En su lecho de muerte, Ricardo escribe a Andrómeda diciéndole que siempre la ha querido, y que debe casarse si encuentra de nuevo el amor. Recibe los sacramentos y pide al confesor que haga llegar la carta a Foulques. Tras recitar una glosa a la Virgen (procedente de la obra *El triunfo del Ave María*), el joven rey escribe en secreto otra nota pidiendo que la envíen junto con la carta, y muere santamente.

Los reyes conocen y lamentan la muerte de Ricardo. Además, se enteran de que el confesor también ha muerto, solo dos días después. Andrómeda decide retirarse a un convento. Juan sucede a su hermano y, deseando casarse con Andrómeda, acude a Etiopía para entregarle las supuestas cartas de Ricardo, en las que este manifestaba su deseo de que Andrómeda se casara con Juan. Ella sospecha y responde que no decidirá hasta cuatro años después, por lo que el traidor se va del reino.

Fouques ha averiguado que el confesor ha muerto envenenado, pero ha conseguido hacerle llegar las cartas auténticas. En la segunda, el difunto rey inglés le daba cuenta de una revelación que le había hecho Dios poco antes de morir: que Andrómeda (que al parecer había sido convertida por Ricardo al cristianismo cuando eran adolescentes) se casaría con un defensor de la fe cristiana. Y que Dios le mostraría una señal para que ella lo reconociera. La muchacha permanece en el convento dos años más y luego lo abandona.

El nombre de Perseo no aparece hasta la página 259, capítulo XXXII, titulado: «Andrómeda emancipada por Perseo». En él se habla de un nuevo personaje que, aunque de origen pagano, se había convertido en adalid de la fe católica, y que había cobrado fama por la época. Era enemigo de la revolución y se dedicaba a pacificar los conflictos y devolver la libertad a los pueblos:

Armado de un casco, de una espada, de unos borceguies alados y de un escudo que en el centro decía: «no tiene igual;»no; había en la tierra [*sic*] quien le venciese; con el casco se hacía invisible cuando quería y con los borceguies alados volaba por los aires. Este célebre guerrero era Perseo, espíritu de la verdad, y ángel que el Cielo había enviado para pelear con Minos, espíritu del error y ministro del Infierno (p. 260).

De nuevo asistimos a unos hechos prodigiosos cuando Plutón manda llamar a sus tres ministros: Minos, Eaco y Radamanto, para corromper a los etíopes y que vuelvan a rendirle culto. Minos y Radamanto envían un monstruo marino para que asuele el reino si sus habitantes no reniegan de la fe católica. Ante la resistencia de los reyes, despojan a Andrómeda de sus vestiduras y la atan a un peñasco para que la devore el monstruo. La princesa ruega a la Virgen María, y es entonces cuando aparece Perseo y la

«emancipa»; es decir, la libera del monstruo. Tras devolverle las vestiduras, ella se desmaya, y cuando vuelve en sí se produce la gran revelación: Perseo no es otro que el propio Ricardo Corazón de León. Como Andrómeda no se lo cree, el héroe continúa sus explicaciones, que transcribimos por no tener desperdicio (y que de nuevo nos dan idea del estilo del autor):

Perseo, le enseñó una mancha que tenía en el brazo izquierdo y que tenía la forma de una rosa, con la cual había nacido, diciéndole: Señora, mirad esta señal y no dudareis de que es verdad lo que os digo, no soy yo capaz de engañar a ninguna muger: la madre de los pecadores que siempre me ha mostrado su amparo rogó al Señor me devolviese la vida, y el Dios del gran poder oyó sus ruegos y accedió á sus súplicas dándome la vida á los tres días de haber muerto, y oí una voz que me dijo: que el Señor me enviaba de nuevo al mundo para que defendiese la verdad y la justicia, y por consiguiente la iglesia de Cristo; lo cual fielmente he cumplido, y ahora me uniré á tí logrando se verifique nuestra felicidad y encuentre premio tu virtud; y esto mismo es otro título de agradecimiento que me obliga más y más á cumplir los deberes que Dios me ha impuesto en mi segunda vida.

Cuando antes de morir me reveló el Señor tu casamiento, me ocultó que yo había de ser el favorecido; imagínate pues cual sería mi agradecimiento viendo palpablemente los muchos beneficios que el cielo me concedía: muy ageno estaba de que la señal que llevo en el brazo, te la había de mostrar para manifestarte sería yo tu futuro esposo y el enviado del Altísimo, que venía con la misión de oponerme á los enemigos implacables de nuestra santa iglesia.

Andrómeda enternecida, exclamó: Sí, Ricardo, yo te reconozco y doy gracias al Ser Supremo por los favores que me dispensa; ya nuestras desgracias cesaron y empieza para nosotros la época de la dicha y la ventura: de hoy mas me consagraré á Dios, uniéndome á tí, procurando en todo cuanto me sea posible contribuir á la misión que tienes en la tierra (pp. 262-263).

Aparte de las asombrosas revelaciones del héroe, ni que decir tiene que a lo largo del relato no se ha nombrado mancha alguna en el brazo de Ricardo (ni de que esta existiera ni mucho menos de que Andrómeda la hubiera visto).

Minos y Radamanto tratan de soliviantar al pueblo de Etiopía para derrocar a Cefeo y hacerse con el trono. Pero Perseo los vence y da muerte en un combate personal. Cefeo abdica en favor de Perseo, que es proclamado como «gran Emperador de la Abisinia». Perseo y Andrómeda se casan en una ceremonia presidida por Foulques y son coronados reyes.

Y lo siguiente son unas palabras de Momo, antiguo bufón de la corte, que se descuelga con nuevas y sorprendentes conclusiones (las cuales vienen a revelarnos algunas de las claves de la obra):

Momo, antiguo bufon del soberano de Etiopía, fijando la vista en el mónstruo, dijo: estoy cierto, no me cabe la menor duda, este animal es Juan Sin Tierra, que convencido de que en forma de hombre no podía hacerse dueño de la princesa, trasmigró su alma, introduciéndola en el cuerpo del mónstruo para apoderarse de ella; mas la criada le salió respondona, porque el alma de Ricardo Corazón de Leon, se trasladó en el cuerpo de Perseo y logró vencer á su rival. Juan Sin tierra se creyó dueño de la princesa; pero él no tiene motivos para estar

disgustado, pues si es cierto que una buena moza le robó Ricardo, también lo es que una buena muerte le dió Perseo.

Uno de los concurrentes dijo al bufon: la transmigración de las almas es tan antigua como disparatada, y se opone á la religión que hoy profesamos.

Momo le dió la razón, diciendo: me olvidé de mis convicciones presentes, y ya que vos me las habeis recordado, diré que no creo en la metempsicosis, pero sí creo que algunos hechos pueden ser representativos de otros, y en el de la emancipación de Andrómeda veo que á una gran señora la despojaron vilmente de sus trages, entregándola al furor del espíritu del error, y entonces el espíritu de la verdad dió muerte á su contrario y devolvió á la gran señora los trages que le habian quitado. En Andromeda podemos ver la representación del bello sexo emancipado por el Evangelio, de las pesadas cadenas que arrastraba en el paganismo y en la religión de Mahoma.

Momo se dirigió a la concurrencia, y dijo:

El corazón de la muger suele tener raíces falsas, el hombre con dulzura y oportunidad debe arrancarlas y por este medio conseguirá emancipar moralmente al delicado ser que la divina Providencia le dió por compañera.

Esposos, inculcad en el corazón de vuestras mugeres la virtud con vuestras palabras y con vuestro ejemplo.

Esposas, servios de vuestra influencia moral para alentar y fortalecer la fé de vuestros maridos.

Acaba la obra con el discurso de Perseo, que promete ser un rey justo y defensor de la religión católica como medio para defender la verdadera libertad de las naciones.

Como podemos observar, nos encontramos ante una extraña obra con pretensiones de «novela histórico-mitológica» en la que el entusiasta autor sacrifica, no ya la veracidad histórica, sino incluso la verosimilitud y la coherencia narrativas, en aras de lo que él considera provechoso entretenimiento. Para ello no duda en forjar una trama insostenible en sí misma, llena de sucesos prodigiosos y adornada con fragmentos imposibles de obras literarias y filosóficas o alusiones a personajes históricos posteriores a la acción (Lope de Vega, Cristóbal Colón, Rousseau...). Además, se incluyen una serie de notas a pie de página en las que el autor pretende aclarar o ampliar la información y hasta, en algún caso, explicar algún punto oscuro (aunque estas explicaciones son las menos).

Y, por si fuera poco, junto a unas páginas bien construidas en las que se exponen conceptos teológicos (como la naturaleza del alma, la revelación divina, los mártires, los milagros, el diálogo entre fe y razón, la prefiguración de Cristo en el paganismo), también encontramos una visión muy poco evangélica de la naturaleza de la mujer (cuyo corazón, según sostiene el autor por boca de Momo, «suele tener raíces falsas»). Y no solo eso, sino que, además, después de invertir casi trescientas páginas en la composición de una apología de la fe católica, de repente resulta que la Virgen María ha intercedido para que Ricardo Corazón de León «regrese a la vida», y que Dios Padre no ha encontrado mejor modo de atender a ese ruego que haciendo que el alma del difunto se introduzca en el cuerpo de Perseo (pues, aunque Momo se acuerda justo a tiempo de

sus «convicciones actuales», es el propio Perseo-Ricardo el que acaba de contar semejantes revelaciones que, obviamente, van en contra de la doctrina católica). Por otro lado, no queda explicado si Perseo (del que se dice que tenía «orígenes paganos») ya era adulto cuando su cuerpo fue ocupado por el alma de Ricardo Corazón de León.

Por último, en uno de los párrafos del discurso de Momo encontramos una reflexión que parece retrotraernos a las interpretaciones alegóricas de los tratados mitográficos de la Edad Media y los siglos de Oro, aunque en este caso se trata de una innovación original de don Rafael Molero. Una más en este *maremágnum* en el que confluyen elementos tan dispares (y tan disparatados) como la historia, la ficción novelesca, la mitología, la apología de la religión y moral católica, el paganismo, la transmigración de las almas; y, sobre todo, el factor folletinesco, con amores imposibles, separaciones forzosas de los enamorados, cautiverios, ermitaños, anacronismos, intrigas palaciegas, cartas falsas o interceptadas, poemas, bodas anuladas, traiciones... y hasta vampiros, demonios infernales y monstruos que resultan ser príncipes traidores.

En definitiva, una muestra muy *sui generis* de hasta qué punto se puede tomar una fábula mitológica clásica como pretexto para expresar las propias ideas del autor, incluso retorciendo el contenido hasta hacerlo irreconocible.

7. DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS

A partir del siglo xx, el mercado editorial español asiste a una inusitada explosión de publicaciones relacionadas con la mitología: manuales, trabajos de investigación, libros de texto, diccionarios y enciclopedias, compendios de bolsillo, obras de divulgación, revistas especializadas, traducciones de obras clásicas (en prosa o en verso)⁶⁹⁶ o de otras publicaciones mitográficas aparecidas en lenguas extranjeras... Solo para la pasada centuria, Navarrete Orcera contabiliza hasta doscientas ochenta y siete de estas obras⁶⁹⁷, entre las cuales, obviamente, hallamos gran variedad tanto en sus pretensiones como en su calidad, ámbito, tipo de público al que van dirigidas, etc.

Pasando a las obras de creación, la tradición clásica ha continuado dando sus frutos en nuestra moderna literatura, no solo en España (ni solo en castellano) sino también en Hispanoamérica. Centrándonos en la fábula de Perseo, en la última centuria ha conocido diversas adaptaciones a todos los géneros literarios.

7. 1. LA POESÍA

En el ámbito de la poesía, no son pocos los autores consagrados que se han ocupado de nuestro mito en algunos de sus textos. Singular fortuna ha cosechado el episodio de la lluvia de oro, tratado por diversos autores en otras tantas piezas que coinciden en titularse *Dánae*. Así, poetas del 27 como Jorge Guillén o Juan José Domenchina u otros más modernos como Ángel González. En general, estos autores dejan atrás la interpretación clásica de la lluvia de oro como la entrega interesada de la muchacha a cambio de un beneficio crematístico y destacan los aspectos más voluptuosos de la escena.

El texto de Guillén refleja la súbita pasión de Zeus al observar a Dánae y la inmediata posesión de la muchacha. En una segunda parte, el narrador se interroga sobre la trascendencia de la naturaleza humana.

Dánae

Desde el Olimpo Zeus ve y desea,
Sin descender de su sagrada altura,
A una hija de rey, la bella Dánae.

Y de pronto se siente en otra atmósfera,
Una invasión que alumbra dulcemente,
Lluvia de un oro suave, persuasivo.

Es el amor de Zeus soberano.
Dánae será madre de Perseo,
El salvador de Andrómeda en su roca.
Lo humano y lo divino.
¿Qué prevalecerá?

696 Para el caso del mito de Perseo encontramos, incluso, una reciente versión en hexámetros debida al investigador Vicente Cristóbal (CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente [2008]. «Perseo y Andrómeda en hexámetros castellanos». *Donum amicitiae: estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*/Coord. por Antonio Cascón Dorado, pp. 247-258).

697 NAVARRETE ORCERA (2002: 8).

Natura es quien se ensancha en su armonía,

Territorio supremo
De la Imaginación,
motor y fábula
(Sólo materia, no)

Por su parte, Juan José Domenchina (en sus *Elegías barrocas*, de 1934) se recrea en el erotismo de la escena de la desfloración de Dánae y en el júbilo y goce sensual experimentado por ambos amantes:

Dánae

Ya rosas, sí.
Pasión en llama.
Oler primicias es júbilo.
También el cuerpo, amanecido,
recién amanecido, nacido, es flor.
Apenas sabe su ayer.
Ya vive su día y se deshoja
en pétalos fugaces de vanidad, gozoso.
Hondo solaz, o gloria perfecta: el sol me absorbe.
Ya soy lo que supuso mi ambición: elemento.
Elemento, latido de la luz, esto es, cántico.
La verdad que te colma, feliz: lluvia de oro.

Más cercana en el tiempo se sitúa la versión de Ángel González, que describe la escena desde la mirada de una Dánae resignada (y casi indiferente) tanto a la monotonía de su encierro como a la novedad de la caricia del dios. Observamos, también, en el primer terceto, lo que podríamos interpretar como un eco de la *vanitas* barroca, encarnada en un pajarillo que canta a la tarde, precisamente, desde una rama calificada por el poeta como *vana*.

Dánae

La tarde muere envuelta en su tristeza.
Paisaje tierno para soñadoras
miradas de mujer, exploradoras
de su melancolía en la belleza.

Dánae apoya en sus manos la cabeza.
El ambiente que el sol último dora
es una leve, dulce y turbadora
caricia que la oprime con pereza.

Un pajarillo gris, desde una vana
rama, canta a la tarde lenta y rosa.
Oro de sol entra por la ventana

Y Dánae, indiferente y ojerosa,
siente el alma transida de desgana
y se deja, pensando en otra cosa.

Por lo que se refiere a otras lenguas peninsulares, Álvaro Cunqueiro es autor de un poema en gallego titulado *Eu son Danae*, que cuenta con versión castellana a cargo de César Antonio Molina⁶⁹⁸. El texto nos presenta a una Dánae anciana obsesionada con el recuerdo de su lejano encuentro amoroso con Zeus, pese a las burlas de los demás:

Ni escucho ya sus risas. Ya soy vieja.
Pero nunca pude salir de aquel sueño de antaño.

De nuevo en la Generación del 27, también Luis Cernuda aborda nuestro mito en una de sus composiciones: el *Lamento de Andrómeda*. Se trata de un poema relativamente extenso, compuesto por trece serventesios alejandrinos. En este caso volvemos a encontrarnos la escena de la princesa etíope atada a la roca, tantas veces recreada por nuestros poetas áureos. En una primera parte asistimos al lamento de la doncella por su triste suerte; mientras que en un segundo momento, Andrómeda se dirige, sin nombrarlo, al que será su salvador y esposo (quien ya ha acudido en su auxilio), decidida a corresponder con su amor al héroe que le ha devuelto la libertad y la esperanza:

Tú serás para mí la fuerza y albedrío;
mi solitario horror huye y se desvanece.
Olvidando el pasado tal un niño sonrío
la nueva libertad que en tu cuerpo aparece.

Fuera de las fronteras españolas encontramos el poemario *Perseo vencido*, del poeta y diplomático mexicano Gilberto Owen. En la primera de las tres partes que componen la obra, titulada *Madrigal de Medusa*, se identifica a la gorgona con la amada.

PERSEO VENCIDO

Madrigal por Medusa

No me sueltes los ojos astillados,
se me dispersarían sin la cárcel
de hallar tu mano al rehuir tu frente,
dispersos en la prisa de salvarme.
Embelesado el pulso, como noche
feliz cuyos minutos no contamos,
que es noche nada más, amor dormido,
dolor bisiesto emparedado en años.
Cante el pez sitibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.
Déjame así, de estatua de mí mismo,
la cabeza que no corté, en la mano,
la espada sin honor, perdido todo
lo que gané, menos el gesto huraño.

698 *Antología poética* (Álvaro Cunqueiro), [Edición bilingüe] Selección, prólogo y traducción de César Antonio Molina. *Selecciones de poesía española*, Plaza & Janés Editores, 1983.

Asimismo han aparecido en los últimos tiempos algunas nuevas voces hispanas que siguen tomando nuestro mito como fuente de inspiración, con diversas composiciones de desigual calidad y fortuna. Muchas de ellas se pueden rastrear por diferentes blogs y páginas web, en general de poca estabilidad. Entre ellas podemos citar a Lucía Angélica Folino, autora argentina (que cuenta en su haber con sendos poemas dedicados, respectivamente, a Medusa y a Perseo y Andrómeda). Otro autor, que firma como *Jayme*, aborda al personaje de Medusa en una de sus composiciones. Por su parte, Hernan Tauro dedica a su esposa un poema sobre Dánae inspirado en el cuadro de Klimt. Podemos citar igualmente a la mexicana Yanet Hernández, quien recrea diversos episodios del mito en su poema *Perseo*.

7. 2. EL TEATRO

En cuanto al teatro moderno destacamos al mexicano Emilio Carballido, autor de dos piezas de asunto mitológico: *Teseo* y *Medusa*. Ambas han sido objeto de un reciente estudio conjunto (y complementario) por Ramiro González Delgado⁶⁹⁹. En ellas, el dramaturgo lleva a cabo una reinterpretación de los respectivos mitos clásicos para construir una crítica social hacia los poderosos. Además, humaniza a los monstruos y acaba haciendo que los héroes se comporten de una manera desoladoramente tiránica y despiadada.

En el caso de Perseo, las innovaciones respecto a la materia mitológica clásica son notables, como va enumerando González en su estudio. Entre ellas, los sucesivos procesos por los que Perseo (caracterizado desde el principio como un personaje extraño, que por ejemplo gusta de la compañía de las sirenas) rechaza matar deliberadamente a su abuelo y se enamora de Medusa. Y es que Dánae y Polidecto han instado al joven a asesinar a Acrisio para usurparle el reino de Argos y unirlo al de Sérifos. Aunque se niega a hacerlo, finalmente el oráculo acabará cumpliéndose con el lanzamiento accidental del disco (momento que, como en la tragedia griega clásica, sucede fuera de escena).

Por otro lado, el autor se recrea en la historia de Medusa, presentándola como una mujer atormentada por la maldición de haber sido convertida en un monstruo. De ahí que se rebele contra esa condición, ocultando su cabellera serpentina (pues en esta versión es ahí, y no en su mirada, donde radica el poder petrificador de la gorgona). La importancia de Medusa en la obra queda suficientemente revelada desde el propio título. La mayor innovación consiste en el diálogo que Perseo y la gorgona establecen, sin reconocerse mutuamente, cuando él ha acudido a su palacio con el fin de dar muerte al monstruo. El joven revela que su sueño es llegar a ser un héroe, deseo que ella le afea por deberse a un afán desmesurado de poder (este es el momento de la obra en el que se critica a los gobernantes y poderosos en general). Cuando estalla la anagnórisis dramática, el conflicto inicial acaba derivando en enamoramiento mutuo entre Perseo y Medusa. De este modo, y por segunda vez (la anterior es la referida a Acrisio), el héroe rompe con el mito clásico al rebelarse contra su propio destino. Sin embargo, como en la ocasión anterior, acaba ocurriendo aquello a lo que estaba destinado, en el primero de

699 GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2008). «Perseo y Teseo en Emilio Carballido». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 239-260.

los actos de crueldad que el lector/espectador le va a ver cometer a partir de ese momento.

En efecto, la parte final de la obra nos presenta a un Perseo enloquecido por la furia, que no solo mata arbitrariamente a su amada, sino que también acabará petrificando a Dánae y a Polidecto, junto con todos sus súbditos. Solo Andrómeda (con quien ha contraído matrimonio tras su liberación, acontecimiento que tampoco se muestra en escena) permanece viva y horrorizada ante la sinrazón de su esposo.

Pese al tono finalmente trágico de esta pieza, González Delgado subraya los rasgos de humor que el autor ha introducido en ella; aunque en modo alguno sostiene que se trate de una parodia de la materia mitológica clásica, sino que destaca la denuncia por Carballido de las injusticias sociales, las cuales trascienden cualquier contexto geográfico o temporal.

7. 3. LA NARRATIVA

Pasando a la narrativa, la historia de Perseo ha continuado salpicando aquí y allá la narrativa española contemporánea. Por citar un ejemplo nos remitimos a la referencia que Germán Santana⁷⁰⁰ encuentra en la novela *El árbol del bien y del mal*, del escritor y periodista Juan José Armas Marcelo (publicada en Barcelona, 1985). Analiza Santana las reminiscencias que encuentra en ella de numerosos mitos y otros elementos procedentes de la tradición clásica. Entre ellos, el influjo del episodio mitológico de las gorgonas en la descripción que Armas Marcelo ofrece de la fiesta de la Rama, en la localidad gran Canaria de Agaete:

Cientos de cabezas subían y bajaban al ritmo del baile, arracimadas, ebrias, los brazos extendidos hacia el cielo enarbolando al aire la rama de fiesta y entregándose a un éxtasis de gorgónicas contorsiones que recordaban de vez en cuando el origen sagrado de la ceremonia... y entregas a las aguas del Océano el emblema de la ofrenda, porque así lo exigía el cumplimiento del rito

(XX, 265)⁷⁰¹.

Mucho más explícita y fundamental es la referencia a la gorgona en el relato *La sangre de Medusa*, de José Emilio Pacheco. Se trata del primer cuento del fallecido Premio Cervantes mexicano, publicado en 1958. La trama gira en torno al paralelismo entre un Perseo envejecido cuyas antiguas hazañas no son más que un recuerdo, y el protagonista, un mediocre oficinista llamado Fermín Morales. Este cumple condena por haber asesinado a su esposa, tras lo cual ha perdido la razón y el habla. Ambos viven atormentados por el recuerdo obsesivo de la figura de Medusa, quien, para Morales, simboliza a la anciana, cuya muerte no ha logrado acabar con la opresión que ejercía sobre él⁷⁰².

700 SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2009). «La tradición clásica en *El árbol del bien y del mal* de Juan Jesús Armas Marcelo», en *La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Ediciones Clásicas

701 SANTANA HENRÍQUEZ, *loc. cit.*, p. 231.

702 CANNAVACCIUOLO, Margherita (2010). «La resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, pp. 429-442.

Centrándonos en la literatura de la España peninsular, pero en lenguas no castellanas, destacamos la reciente recopilación de cuentos titulada *As sombras de Perseo*, de Xoan Casas Rigall (Toxosoutos, 2006). El libro incluye el cuento que le da título, y que fue galardonado con el XVI Premio Camilo José Cela otorgado en la ciudad de El Padrón en el año 2006. Los relatos recopilados en el volumen pertenecen al género que ha dado en llamarse *bibliomystery*: término inglés que designaría a un género narrativo de misterio, cuya trama gira en torno a algún libro. En la colección de Casas Rigall (que, por lo que sabemos, todavía no cuenta con traducción al castellano) todos los relatos están ambientados en Santiago de Compostela, con la biblioteca de la Universidad como protagonista.

Por otro lado, en las últimas décadas han gozado de cierta fortuna las adaptaciones de diversos mitos clásicos dirigidas a un público infantil y juvenil⁷⁰³. En lo que se refiere a la fábula de Perseo, junto a varias traducciones de idiomas extranjeros⁷⁰⁴ encontramos en el panorama editorial algunos trabajos interesantes producidos por autores españoles en las últimas décadas.

Entre estas obras compuestas en España, podemos citar *El hijo de la lluvia de oro*, de Josep Vallverdú (1984), así como *Los viajes de Perseo*, de Albert Jané (2007), como novelizaciones del relato mítico. Encontramos, además, diversos volúmenes que recopilan antologías de relatos, como la serie de Alicia Esteban y Mercedes Aguirre *Cuentos de la mitología griega*; o el volumen de Rosa Navarro Durán, *Mitos del mundo clásico*, versión libre de las *Metamorfosis*. Por último, destacamos el volumen titulado *Perseo, el matador de monstruos*, debido a la argentina Graciela Montes.

Escrito originalmente en catalán (y traducido poco después), el libro de Josep Vallverdú⁷⁰⁵ (que ya nombraba Vicente Cristóbal en nota al pie⁷⁰⁶) es la más extensa de estas adaptaciones, con casi ciento cuarenta páginas (ilustraciones incluidas). Constituye un ameno relato que desarrolla el mito en su totalidad, aunque también incluye ciertas licencias introducidas por el autor. Entre ellas podemos destacar las siguientes:

a) Las historias de los sucesivos personajes (primero la de Acrisio, luego la de Dánae y después además, y sobre todo, la de Perseo) son objeto de un minucioso seguimiento por parte de Zeus. Para ello el autor va intercalando diversas escenas en las que el dios decide (a veces consultando a otras divinidades) sobre el desarrollo de los acontecimientos.

703 Un caso especial sería el de la novela de Fermín Bocos *El libro de Michael. La aventura del Mediterráneo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1997). Bajo la subtrama narrativa de un viaje familiar, el personaje del padre va explicando a su hijo las diversas historias mitológicas que han configurado los cimientos grecolatinos de la civilización mediterránea. Una breve referencia al mito de Perseo aparece en la p. 286, cuando, a propósito de la fundación de Micenas, se alude al héroe y a su hazaña de la decapitación de Medusa.

704 Entre ellas podemos citar (además de los *Dioses y héroes de la antigua Grecia* de Robert Graves) la adaptación titulada *Cuentos de hadas griegos*, de Charles Kingslen (que además de la fábula de Perseo aborda las de Teseo y los argonautas); la de Nathaniel Hawthorne: *Libro de las maravillas para chicos y chicas* (traducción hecha en los años noventa del original en inglés de mediados del XIX, y que en la historia de Perseo omite el episodio de Andrómeda); la de Terry Deary (*Las diez mejores leyendas griegas*); o la de Geraldine McCaughrean, *Perseo y la gorgona Medusa*, dentro de una serie de diez adaptaciones de mitos clásicos.

705 VALLVERDÚ, Josep (1984). *El hijo de la lluvia de oro*. Barcelona: La Galera, Grumetes. Ilustraciones de Ricard Recio.

706 CRISTÓBAL: 1989, 94, n. 59.

b) En general, el hilo del discurso se basa en el relato ovidiano, pero Vallverdú introduce diversos elementos de su propia cosecha, como la invención de un personaje llamado Filoxilón (caracterizado como un monstruoso cangrejo gigante) que se corresponde con «la sombra de las gorgonas» y aconseja al héroe para encontrar el camino hasta la morada de estas; o la introducción de dos pavorosos seres femeninos («los Terrores») que asumen el papel de las grayas, aunque lo que pretenden es ahuyentar al héroe y hacerlo desistir de su búsqueda. Además, el autor intercala en la historia de Perseo algunas otras aventuras apócrifas, como la que ocurre cuando este es solo un niño de seis años, pero caracterizado ya por su intrepidez (como demuestra en su primer encuentro con Filoxilón); la del capcioso interrogatorio al que lo somete Polidectes (del que el joven Perseo sale airoso mostrando su astucia); la de la lucha que el rey le ordena mantener contra el feroz «toro de Libia» con anterioridad a la búsqueda de Medusa; la del asalto de unos bandidos, o la del encuentro con personajes de otros mitos (como Baucis y Filemón), o bien alusiones a ellos (como es el caso de Narciso o de la historia de Faetón). Se introducen además elementos propios de los cuentos, como los animales parlantes que ayudan a Perseo en su camino, o de unos troncos igualmente dotados de habla que se atreven a mofarse del héroe al saber que pretende enfrentarse a Medusa. El joven muestra aquí un rasgo de crueldad (por primera y única vez a lo largo del relato) al invocar a Zeus para que castigue las burlas, por lo que el furibundo padre de Perseo (y de los dioses) destruye con un incendio el bosque entero. También encontramos una escena que recrea el desarrollo de la consulta a un oráculo para poner de manifiesto, con humor, la ambigüedad de los dictámenes de este tipo de consultas en los relatos mitológicos (en este caso es Polidectes el que consulta a la pitonisa).

c) Precisamente el humor es uno de los rasgos que el autor emplea en la novela (en pequeñas dosis) con la finalidad de que esta resulte más amena para un público juvenil. Así, entre otros ejemplos, en los siguientes:

- «A Ganimedes, Zeus lo llamaba familiarmente Gani» (p. 46)
- «Una reunión sin nada para picar...», se queja Dionisos en la asamblea convocada por Zeus, que a su vez constituye una parodia de las modernas reuniones de trabajo de los ejecutivos.
- «Buena chica. *Thanks*», le espeta Zeus a Atenea cuando esta se ofrece a prestar su escudo a Perseo.
- Eolo acusa a Afrodita de haberle robado uno de sus vientos: «Habrás querido lavarse la cabeza y has cogido el viento cálido para secarse los cabellos... Sí, Perseo, en el Olimpo también cuecen habas...»

d) Tampoco faltan pasajes con cierta voluntad de estilo, como observamos en el siguiente párrafo, en el que Dictis cuenta a Perseo el momento en el que Polidectes se enamora súbitamente al ver a Dánae por primera vez (p. 51):

lo mismo que el cazador queda petrificado ante el ciervo airoso que ha codiciado durante años y años sin conseguirlo jamás; igual que el caminante sediento abre sus ojos febriles delante de la fuente cristalina; con la ansiedad con la que el nauta exhausto por su lucha con la tempestad ve un rayo de sol en medio de la recién llegada calma, así Polidectes miró a Dánae. Estoy seguro de que jamás un rayo de sol atravesó el universo con la fuerza y el calor con que la visión de Dánae atravesó el pecho de nuestro rey.

El relato abarca todos los episodios del mito por orden cronológico (aunque con variantes como las ya comentadas u otras de carácter menor). Se incluye así la muerte accidental de Acrisio (cuya narración va seguida de unos versos que, según el autor, cantaron después los poetas al respecto) y la fundación de Micenas, a la que Zeus decide conceder el favor de que sea la «ciudad del oro». Además, el narrador destaca ciertas ideas como la de que no se puede escapar al propio destino. O valores humanos como el respeto a los inmigrantes, cuando Perseo reivindica ante Polidectes el hecho de que llegó a Sérifos con tres meses de edad y, gracias a la hospitalidad de Dictis, ha estado trabajando allí con lealtad al rey desde que llegó y se considera tan natural de la isla como los que en ella nacieron, muchos de los cuales trabajan menos que él en favor de esa tierra.

El volumen se cierra con una breve nota sobre «las divinidades de los griegos», en la que se incluye una lista de los dioses que intervienen en la narración.

Mucho más breve es el también más reciente libro de Albert Jané, *Los viajes de Perseo* (2007)⁷⁰⁷. En él no se menciona la filiación divina del héroe, que junto con su madre es acogido por Dictis. Este es aquí el rey de Sérifos (mientras que en la novela de Vallverdú, como en las fuentes clásicas, era un viejo y humilde pescador). Por su parte, Polidectes es su malvado hermano, parentesco que no se daba en la obra anterior. Será este quien envíe a Perseo a la misión de dar muerte a Medusa, con la idea de alejarlo y así despejar el camino para sus deshonestos propósitos hacia Dánae.

Tras su partida, el joven se detiene en una fuente y es allí donde tiene un encuentro con Hermes, quien para ayudarle en su empresa le entrega unas sandalias aladas y una «gorra» que tiene la propiedad de volver invisible a su portador. Al llegar a la morada de las gorgonas se encuentra con que dos de ellas están dormidas, pero no así la tercera, quien estaba «bien despierta», y que no es otra que Medusa, «la peor de todas». Pese a ello, Perseo logra decapitarla mirándola a través de «un espejito» y se guarda la cabeza en el zurrón.

Jané omite el episodio de Atlas para pasar directamente al de Andrómeda, de la que afirma que es «la mujer más hermosa del mundo». Debido a esta circunstancia, le achaca a ella (y no a su madre) la jactancia sobre las Nereidas, «ahijadas» de Poseidón. Este envía un dragón que lo devora todo, y ante este hecho es Cefeo quien ofrece a su hija en sacrificio. La intervención de Perseo, que transforma a la bestia en piedra gracias a la cabeza de Medusa, logrará salvar a la princesa, y Cefeo le ofrece al héroe la mano de esta; siempre, claro está, que ambos jóvenes estuviesen de acuerdo, como efectivamente lo estaban. Las bodas se celebran al día siguiente sin que aparezca Fineo para aguarles la fiesta. Tras la celebración, Perseo parte hacia Sérifos junto con su nueva esposa.

Allí se encontrarán con una nueva situación: tanto Dictis como Polidectes han solicitado la mano de Dánae, y esta ha elegido al primero. Pero el celoso Polidectes no ha aceptado la decisión, y ha reunido un ejército para destronar a su hermano y casarse a la fuerza con Dánae. Como vemos, el autor fusiona aquí el combate iniciado por Fineo en la materia mitológica clásica con el alzamiento de Preto contra Acrisio, enmarcando todos estos acontecimientos en el regreso de Perseo a Sérifos y su venganza contra

707 JANÉ, Albert (2007). *Los viajes de Perseo*. Madrid: Combel, Col. Caballo mitológico. Ilustraciones de Montserrat Batet.

Polidectes. Pues este, efectivamente, muere petrificado por el héroe junto con todo su ejército.

Perseo y Andrómeda (dejando en Sérifos a Dánae y Dictis como feliz matrimonio y reyes de la isla) regresan a Argos. Al enterarse de ello, Acrisio «dijo que valía más dejarlo estar y se retiró a Tesalia para vivir tranquilamente». Los jóvenes son coronados como nuevos monarcas, pero el relato de Jané se cierra con el episodio de la muerte accidental de Acrisio a manos de su nieto, tal y como había predicho el oráculo.

En cuanto a volúmenes que engloban diversos relatos, encontramos en primer lugar la trilogía *Cuentos de la mitología griega*⁷⁰⁸, de las profesoras Alicia Esteban y Mercedes Aguirre (autoras también de algunos otros volúmenes sobre mitología para jóvenes⁷⁰⁹). La narración de la fábula de Perseo se encuentra en el segundo tomo⁷¹⁰.

El libro se divide en cuatro apartados: los dos primeros (1. «Muñecos de tierra», y 2. «Historias de Tebas»), a cargo de Alicia Esteban; y los otros dos (3. «Historias de Atenas» y 4. «Historias de Argos») debidos a Mercedes Aguirre. Pese a estar orientado a un público infantil y juvenil, no siempre se escatiman los detalles más escabrosos de los mitos, que se muestran a veces con crudeza, tanto en la narración como en las ilustraciones de Siro López.

El relato de las aventuras de Perseo ocupa toda la parte final y abarca una veintena escasa de páginas, incluyendo las ilustraciones.

Después de narrar todos los acontecimientos relativos a la concepción de Perseo y al abandono del arca por Acrisio, la narración nos lleva al rescate de Dánae y el pequeño Perseo por Dictis. Como en el libro de Vallverdú, este también está aquí caracterizado como un hombre bueno y sencillo.

La narración recoge la escena en la que Polidectes -ya enamorado de Dánae y deseando alejar a Perseo de sus dominios- convoca un banquete para exponer sus presuntas aspiraciones de contraer matrimonio con Hipodamia. En este caso se opta por la versión en la que es el propio Perseo quien se ofrece a traer la cabeza de Medusa como poderoso presente que ofrecer a la cortejada.

También aquí cobra protagonismo la figura de Hermes, quien indica a Perseo que visite a las Grayas (cuya diferencia con las Gorgonas queda bien explicitada; aunque también se indica que ambos grupos de hermanas -dos en el caso de las grayas y tres en el de las gorgonas- son a su vez hermanas entre sí). Dos detalles acercan este relato al de Vallverdú (si bien no hemos hecho referencia a ellos en nuestra exposición de este): la alusión al hecho de que las gorgonas habitan en un lugar antiquísimo, surgido de las entrañas mismas de la tierra y anterior a la existencia de los dioses olímpicos; y el detalle terrorífico de los silbidos de las serpientes que integraban la cabellera de las

708 Cada uno de los tres volúmenes lleva un subtítulo: respectivamente: *I. En los cielos y en los infiernos* (1994); *II. En la Tierra* (1996); y *III. En el Mar* (1998).

709 En concreto, los *Cuentos de la filosofía griega. Platón: hablando de Sócrates* (1997); los *Cuentos de magia griega. Entre brujas y fantasmas* (1999) y los *Cuentos del teatro griego. Las leyendas de Agamenón y Edipo según la tragedia* (2000).

710 ESTEBAN, A/ AGUIRRE, M (1996). *Cuentos de la mitología griega. II. En la Tierra*. Madrid: Ediciones De la Torre. Cil. Alba y Mayo). Ilustraciones de Siro López.

gorgonas. No obstante, mientras que en Vallverdú se trata de las culebras que conforman la melena de Medusa, en este caso se alude a las de sus hermanas. Por otro lado, el relato nos da cuenta del surgimiento de Pegaso y Crisaor.

Al igual que en Jané, se elide en este caso el episodio de Atlas y se pasa directamente al de la liberación de Andrómeda. Sorprende el hecho (y más por tratarse de una adaptación para jóvenes) de que no se produzca un súbito enamoramiento por parte de Perseo, sino que su primera reacción ante la visión de la joven es de curiosidad: el muchacho se pregunta qué puede haber hecho la doncella para merecer semejante trato. Aparece el monstruo y embiste a Andrómeda, con lo que Perseo supone que esta habrá sido devorada. Resulta no ser así, y los gritos de la muchacha terminan por conmoverlo.

Tras pedir información a unos lugareños, Perseo se entera de la situación. Curiosamente no hay sentencia de los dioses, sino que es el propio Cefeo el que ha ofrecido a su hija en sacrificio. De ahí que no parezca tener demasiado sentido (si es que se puede hallar alguno en la historia original) que Perseo acuda a entrevistarse con los reyes para ofrecerse a liberar a Andrómeda. Tras este encuentro, son ellos los que ofrecen al forastero la mano de su hija.

No encontramos en este caso una lucha entre Perseo y el monstruo, sino que la victoria del joven se debe directamente a la exhibición de la cabeza de Medusa. Andrómeda se entera de su inminente casamiento tras su liberación, aunque también hay que decir que la noticia le causa alegría.

En este caso sí aparece el episodio protagonizado por Fineo (si bien no se menciona que fuese tío de la princesa). No obstante, la versión de los hechos resulta ciertamente particular. Para empezar, tras el banquete y sacrificios, Perseo se retira a su aposento sin la compañía de su nueva esposa, aspecto que no queda muy claro (aunque más tarde sabremos que el matrimonio no se celebrará hasta el día siguiente). A altas horas de la madrugada se presentan ante él Fineo y sus partidarios. El rival de Perseo le amenaza con el filo de su espada en el cuello, pero el héroe alcanza a coger la cabeza de Medusa y consigue transformarlos a todos en piedra. Tampoco aquí se nos ofrecen los detalles acerca de cómo llega después Perseo a zafarse del abrazo casi mortal de una estatua y de los demás enemigos también petrificados que rodeaban su lecho.

Tras la boda, Perseo y Andrómeda permanecen un tiempo en Sérifos hasta que el muchacho «recuerda» que debe llevar a Polidectes la cabeza de Medusa. El joven matrimonio viaja en una nave bien equipada. Al reencontrarse con Dictis, este les cuenta cómo Dánae se encuentra acosada por Polidectes. Perseo acude en auxilio de su madre y la libera después de petrificar al malvado, tras lo cual entrega a Dictis el trono de Sérifos.

Al regreso al todavía hogar del nuevo monarca, nos encontramos con que en él se halla su esposa (personaje ausente en todas las demás versiones de nuestro mito), que junto con Andrómeda ha estado preparando la comida. Es entonces cuando Dánae revela a Perseo sus orígenes. El joven se escandaliza de la crueldad de su abuelo, pero aun así decide volver a su verdadera patria. Para entonces, ya las ninfas le han reclamado los objetos mágicos y él ha entregado a Atenea la cabeza de la gorgona.

Acrisio escapa a Larisa. También hasta allí acude Perseo y al participar en los juegos se produce el fatal accidente. Tanto Perseo como Dánae lloran al comprobar que Acrisio

no ha podido eludir su destino. El héroe renuncia al trono de su patria y marcha con Dánae y Andrómeda hasta Tirinto, donde funda la ciudad de Micenas. El relato acaba con la indicación de que sus muros fueron levantados por los Cíclopes, sin que se nos ofrezcan los detalles al respecto.

El volumen se cierra con una serie de «Anexos» entre los que encontramos dos mapas, un índice de lugares y personajes mitológicos, una «Aproximación al mundo griego: el hombre»; unas páginas gráficas con fotografías (casi todas de ánforas antiguas decoradas con escenas mitológicas) y, por último, una completa y cuidada selección bibliográfica.

La otra adaptación de nuestro mito para jóvenes lectores que comentamos se encuentra integrada en el volumen *Mitos del mundo clásico*, subtítulo como *Versión libre de las Metamorfosis de Ovidio a cargo de Rosa Navarro Durán* (Madrid, Biblioteca Juvenil Alianza Editorial, 2002). Se abre con una Introducción centrada en resaltar la importancia de la mitología en nuestra cultura. Tras este apartado, el trabajo se distribuye en un total de ciento once pequeños epígrafes y sigue el orden establecido por Ovidio. El relato de la fábula de Perseo ocupa cinco de estos capitulillos, que llevan los siguientes títulos: «Perseo y Atlas», «Perseo y Andrómeda», «Medusa», «Fineo» y «Polidectes»: en total, apenas una decena de páginas.

El hilo de la narración se basa en el relato ovidiano, pero la autora ha aclarado los puntos oscuros para dotarlo de una mayor cohesión y ayudar a su comprensión. Sin embargo, en conjunto el texto parece casi una reproducción, más que una adaptación propiamente dicha. No aparecen diálogos (salvo los pocos que proceden del propio texto latino), lo que hace que la lectura resulte un tanto farragosa para los pequeños lectores. Las imágenes poéticas están igualmente tomadas de la fuente ovidiana, como ya indica la autora en la introducción. Asimismo, la narración mantiene todos los detalles del desarrollo de la lucha entre los bandos de Perseo y Fineo.

Así pues, el mayor mérito de esta versión consiste en rellenar los huecos que el poeta de Sulmona da por sobreentendidos. En este sentido, el relato de Rosa Navarro parte del oráculo (al que se refiere como «horóscopo») y da cuenta de los orígenes del héroe. Sin embargo, quizá la narración resulte excesivamente sintética para tratarse de una adaptación al público infantil y juvenil.

Por lo demás, podemos considerar como un acierto que se deshagan los posibles malentendidos derivados de las omisiones ovidianas:

- Por ejemplo, la autora aclara en su relato que las ninfas proporcionan a Perseo «unas sandalias aladas con las que podía volar» (de esta manera queda aclarado por qué aparece surcando los aires); aunque nada se dice sobre los otros objetos mágicos que le prestan los dioses.
- Además, indica claramente cuáles son los hijos de la gorgona nacidos tras su muerte («el velocísimo caballo alado Pegaso y su hermano, Crisaor»); aunque no queda claro que surgieran precisamente de su cuello, sino que parece que hayan brotado al mismo tiempo que las serpientes de Libia.
- Explica desde el principio cuál es la causa del tormento de Andrómeda (si bien la divinidad agraviada es Juno);

- Deshace la posible confusión entre las Grayas (llamadas «Fórcidas») y las Gorgonas.
- Aclara a qué se refiere Fineo cuando, en su desafío, le espeta a Perseo «que de nada le servirán ni sus alas ni Júpiter convertido en falso oro (aludiendo a su origen)».
- Tras la petrificación de Fineo, se introduce el relato sobre lo que ocurrirá con Acrisio en los juegos cuando Perseo regrese a Argos.
- A diferencia del poema de Ovidio, se hila aquí la petrificación de Polidectes con el acoso que este estaba perpetrando contra Dánae.
- Como en otras versiones, Perseo acaba otorgándole a Dictis el trono de Sérifos.

En cambio, la autora no aprovecha para deshacer el fallo narrativo de Ovidio en relación con la incrustación de la cabeza de Medusa en la égida de Palas.

Por lo demás, si bien al principio se indica que Júpiter «sedujo» a Dánae en forma de lluvia de oro (término quizá poco inteligible para los más jóvenes), de la cual nació Perseo, el relato posterior sobre Medusa se adapta con cierta ingenuidad a las edades de los destinatarios, ya que habla de que Neptuno la «abrazó» en el templo de Palas Atenea. Por otro lado se alude a esta como «la diosa casta», lo que seguramente requeriría de alguna explicación.

Una última versión de nuestro mito destinada al público infantil, debida a una autora no española pero escrita en nuestra lengua, es *Perseo, el matador de monstruos*, de la argentina Graciela Montes (CEAL, 1988). Se trata del segundo volumen de la Colección llamada también *Cuentos de la Mitología Griega* y cuenta con deliciosas ilustraciones de Liliana Méndez.

El volumen adapta la historia desde el nacimiento del héroe hasta la petrificación de Fineo, omitiendo el episodio de la lluvia de oro (directamente se indica que Perseo es hijo de Zeus) y suavizando algunos otros aspectos: por ejemplo, aunque no se elude el abandono de Dánae y Perseo en el arca por Acrisio, los temores de este no se relacionan con la predicción de que Perseo habría de darle muerte, sino con la de que le acabaría usurpando el reino. Además, cuando los naufragos arriban a Sérifos son acogidos por Dictis y Polidetes, pues ambos hermanos comparten el trono. Este último se casa con Dánae y adopta al niño, y más tarde asistimos a una amigable conversación entre Perseo y su padre adoptivo. Polidectes le incita a recorrer el mundo en busca de aventuras, y entre ambos deciden que sería interesante que el muchacho partiera a dar muerte a Medusa.

La autora recoge con rigor la parte relacionada con los dones de los dioses otorgados por las ninfas (sin olvidar el casco de la invisibilidad) y con la intervención las Grayas, en número de tres (a las que denomina «las Viejas» y distingue perfectamente de las gorgonas). Además de dar cuenta de la decapitación y del nacimiento de «un caballo alado y un gigante. ¡Cosas de los monstruos!», se nos relata igualmente el episodio de Atlante, sin olvidar la mención al jardín de frutos de oro. Se omite, sin embargo, el detalle de las serpientes libias.

La liberación de Andrómeda se narra con gracia y pormenor. Cabría destacar en ella la escena de la lucha contra el monstruo marino, donde la autora se aplica especialmente en la descripción del esfuerzo de Perseo por acabar con la criatura. Se omite igualmente el nacimiento de los corales. Otra innovación respecto a Ovidio (aunque también se

daba en otras versiones infantiles comentadas) es el hecho de que Fineo no aparece para presentar batalla hasta unos días después de la boda entre Perseo y Andrómeda. Tras la petrificación de sus secuaces y, por último, del propio Fineo, termina el relato dando cuenta de la felicidad del joven matrimonio en lo sucesivo.

Llama la atención el relativo rigor en el seguimiento del texto ovidiano en detalles como el «regalo» que Perseo ofrece a Atlas como castigo por su falta de hospitalidad, o en el llamamiento a sus propios partidarios para que aparten la mirada cuando se dispone a exhibir la cabeza de Medusa en la lucha contra Fineo. Por lo demás, los diálogos resultan simpáticos y apropiados para los lectores más pequeños.

III. Conclusiones

1. NUESTRA APORTACIÓN

El presente trabajo supone una contribución al estudio del influjo de los mitos clásicos en las literaturas europeas, centrado en uno de estos mitos: el de Perseo, y en una de estas literaturas: la española. A lo largo de las páginas que ahora concluyen hemos tratado de ofrecer una visión global de la evolución de la materia mítica y su adaptación por los diversos autores españoles a sus propios fines e intereses ideológicos, estéticos o históricos.

Sin embargo, nuestro estudio se ha centrado especialmente en el análisis de cada una de las obras que a lo largo de la investigación llevada a cabo han llegado a nuestras manos, en muchos casos con la finalidad de darlas a conocer. En este sentido, la principal aportación de este trabajo creemos que se debe al estudio de algunos textos poco conocidos o incluso del todo desconocidos, al menos por el gran público.

Sería el caso de los romances clásicos recogidos por Timoneda, que, si bien contaban con ediciones modernas, no habían sido analizados y apenas se habían mencionado en estudios anteriores de conjunto. En este sentido, Vicente Cristóbal se refiere fugazmente a la historia de Perseo y Andrómeda como uno de los mitos que se tratan en el romancero clásico, basados en la versión de las *Metamorfosis* hecha por Bustamante; y la antología de Marichu Cruz de Castro les dedica muy breves comentarios. Por nuestra parte, hemos comprobado este influjo del texto del santanderino y estudiado la composición del contenido, del que se ha suprimido el episodio de la decapitación de Medusa, con todo lo que ello implica en relación con sus causas y consecuencias en el desarrollo de la acción.

Lo mismo cabe decir de la fábula de Espínola y Torres, la *canción* de Gabriel del Corral o el romance de Enríquez de Arana, textos todos ellos mencionados en el manual de Cossío y que cuentan con edición moderna, pero que no habían sido estudiados hasta ahora con pormenor. En otros casos, además de que el estudio es parcial, no hay edición moderna: así en los poemas de Díez y Foncalda o la fábula anónima dedicada a don Pedro Sarmiento de Mendoza.

En este último caso, nuestra investigación no ha logrado dar los frutos deseados, pues ni el testamento de don Pedro ni el inventario de su biblioteca arrojan luz alguna sobre la identidad del autor del poema. No obstante, siguiendo el rastro de este personaje vallisoletano hemos logrado al menos situarlo en el tiempo, lo que nunca está de más para la datación de la obra a él dedicada.

Otros textos mencionados por Cossío permanecen sin editar, como la enrevesada fábula de Helguero y Alvarado o la *Dánae* burlesca de Pedro Silvestre. Aunque ya estudiadas parcialmente por el maestro madrileño, nuestro estudio completo supone una contribución a su conocimiento y difusión.

Igualmente hemos analizado una serie de obras que no aparecían mencionadas en el manual de don José María. Así, la curiosa adaptación jocoso-didáctica de la historia de Dánae hecha por Alejo de Dueñas, o las no menos sorprendentes zarzuelas sobre el mismo asunto debidas, respectivamente, a Añorbe y Corregel y al anónimo autor cuyo texto fue musicado por Antonio de Literes.

Tal vez nuestra mayor aportación al estudio del mito de Perseo en la literatura española se encuentre en el análisis de la pieza teatral de Ignacio Ferrera y Pascual titulada *También habla lo insensible, los encantos de Medusa y aventuras de Perseo*; comedia tardobarroca en la que (además de la originalidad de la trama) encontramos un caso único de caracterización como personajes de piel negra no solo de Andrómeda sino también del resto de los etíopes.

Por lo que se refiere a las obras posteriores al siglo XVIII, nuestra tesis aborda el estudio de una extraña novela decimonónica: *Andrómada, o la emancipación de la mujer*, debida a don Rafael Molero de la Borbolla y tildada por su autor de «histórico-mitológica». Se trata de una buena muestra de paraliteratura de tipo folletinesco en la que el mito de Perseo se toma como mero pretexto para exhibir la cosmovisión de su autor, así como una miscelánea de elementos de diversa procedencia y de muy difícil conexión con la materia mitológica original.

Además, en el último capítulo de nuestra tesis, dedicado a las obras más modernas sobre el mito, nos hemos ocupado del análisis de diversas adaptaciones noveladas, destinadas al público infantil y juvenil.

Por otro lado, en la línea de otros trabajos anteriores de distintos estudiosos acerca de la evolución de diversos mitos, en nuestra tesis hemos llevado a cabo un estudio de la parte dedicada al mito de Perseo en obras extensas de carácter historiográfico, mitográfico o alegórico, así como en las primeras traducciones de las *Metamorfosis* al castellano. El interés de este estudio se ha centrado en las aportaciones de cada uno de los autores, con el fin de poder situar los aspectos que más tarde podrían haber influido en las obras propiamente literarias dedicadas al mito.

Junto a las obras que ya hemos mencionado, a lo largo de nuestra tesis hemos analizado otros textos menores poco conocidos, como los poemas basados en obras pictóricas; o bien que ya contaban con estudios previos por parte de otros investigadores, a los que ahora se añade el nuestro. Por otro lado, en nuestro trabajo de investigación previo a la presente tesis ya abordábamos el estudio de varias de las obras que aquí se analizan, análisis que ha sido revisado, corregido y aumentado (por ejemplo, el de los romances de Timoneda o el de las fábulas de Helguero y Alvarado y Enríquez de Arana).

2. NUEVAS PERSPECTIVAS

Entre las tareas que quedan pendientes para completar el estudio del mito de Perseo en nuestras letras mencionaremos, en primer lugar, la importante laguna que supone el hecho de no haber logrado localizar la fábula burlesca de Melchor Zapata *La lluvia de oro y fábula de Júpiter y Dánae*. Hubiéramos deseado estudiar este poema para ofrecer nuestro análisis del mismo, si bien ya fue estudiado por Bartolomé José Gallardo en el siglo XIX.

Otra obra que se ha perdido, pero que tal vez pudiera aparecer en algún momento, es el drama *Andrómada y Perseo* compuesto en el siglo XVIII por el mallorquín Jacint Balaguer Perelló.

También queda pendiente identificar a los autores de la fábula anónima dedicada a don Pedro Sarmiento y de la zarzuela musicada por Literes (que, a falta de confirmación, pensamos que podría deberse a José de Cañizares).

Asimismo, los estudios sobre el mito de Perseo se pueden ampliar con el análisis de obras debidas a autores hispanoamericanos o escritos en otras lenguas peninsulares españolas, además de nuevos estudios sobre las aquí comentadas.

3. EL MITO A LO LARGO DE LOS SIGLOS

Nuestro recorrido por las obras que de una u otra manera han abordado el mito de Perseo a lo largo de las letras españolas nos ha llevado a acercarnos a épocas muy diversas, así como a textos y autores de muy diferentes estilos e intenciones. Así, en un primer momento la finalidad primordial fue la de incorporar esta fábula clásica a la Historia Universal; y para lograrlo se hizo necesario despojarla de sus elementos más fantásticos, con el fin de tratar de darles una explicación racional o historicista, en la línea de Evémero. Sería el caso de las obras medievales de Alfonso X y el Tostado, o, ya en pleno Renacimiento, de las de Juan de Pineda; autores que, con todo, tampoco eluden la interpretación alegórica del mito.

Sin embargo, la alegoría aparece plenamente en la traducción ordenada por el Marqués de Santillana del *Ovidius Moralizatus* de Berçuire. Si, como suponemos mientras no se demuestre lo contrario, este trabajo llevado a cabo por Alfonso de Zamora se corresponde con la traducción del *Libro Mayor* del poeta sulmonense a la que se refiere Santillana en su célebre carta, en realidad las diferencias con respecto al original latino van, obviamente, mucho más allá de las debidas a las lenguas de partida y de llegada. Sin embargo, tampoco es precisamente fiel al poema ovidiano la versión en prosa de Bustamante, primera traslación al castellano de la obra. Pese a que a esta *traducción* siguieron otras tres en verso mucho más valiosas y fieles al original, la del cántabro se convertiría a lo largo de los siglos (y especialmente los de Oro) en la que más influyó en los autores posteriores (no solo literarios, sino también en la pintura y en las otras artes) que pretendían tratar en sus obras alguno de los mitos de la Antigüedad grecolatina; y, por supuesto, también el de Perseo.

La interpretación alegórica no está ausente tampoco en todas estas traducciones; bien al contrario, dos de ellas (la de Pérez Sigler y la de Sánchez de Viana) incorporan sendos apéndices en los que amplían los contenidos del texto principal; no solo para aclarar posibles puntos oscuros, sino también para explicar el «significado oculto» de los pasajes o detalles correspondientes. En cuanto al texto principal, la popular versión de Bustamante se caracteriza, sobre todo, por emplear otras muchas fuentes además de la que en teoría está traduciendo, así como por acercar los contenidos a los referentes culturales de su propia época.

Entre las interpretaciones alegóricas más clásicas, algunas se repiten, como la de considerar a Pegaso como el símbolo de la fama; otras son ocurrencia del autor para cada ocasión concreta. Entre las primeras, la fuente suele encontrarse en manuales como los de Conti o Boccaccio, o en los *Ovidios moralizados*. También proceden de esos mismos manuales las interpretaciones racionalistas o historicistas. Estas explicaciones afectan unas veces a la historia en su totalidad o a alguno de sus episodios; y otras veces

a aspectos mucho más concretos, personajes, características, anécdotas... Por lo que se refiere a la interpretación alegórica del mito en su totalidad, sin lugar a dudas la versión más brillante es, con mucho, el auto sacramental de Calderón. En ellas, Andrómeda simboliza la humanidad caída, Medusa está aliada con el Demonio y Perseo es un trasunto de Cristo redentor.

Junto a los trabajos mencionados, hay que destacar la importancia que tuvieron como obras de referencia los manuales mitográficos, los cuales son básicamente dos: la *Philosophia* de Pérez de Moya y el *Theatro* de Baltasar de Vitoria (ya que el *Epítome* de Juan de Piña, además de su escaso valor y originalidad, apenas alcanzó difusión). Por lo demás, el manual de Pérez de Moya no deja de ser tributario de la magna obra del Tostado, por más que el autor se resista a citar al sabio abulense.

Además de las *Metamorfosis*, que pasa por ser la fuente principal de todas las obras literarias basadas en los mitos paganos, también cabe mencionar las traducciones de otras obras clásicas que acabaron llevándose a cabo en nuestra lengua. Para el caso del mito de Perseo, dada la dispersión de la historia en las diversas fuentes antiguas, tendrían su importancia las versiones de la *Farsalia*, pero, sobre todo, las de los *Diálogos* de Luciano de Samósata. Así, por ejemplo, podemos encontrar algunos ecos del poeta hispanolatino en la descripción de la decapitación de Medusa que hace en su fábula Helguero y Alvarado. También los lucianescos *Diálogos marinos* podrían estar detrás (o, al menos, suponer un antecedente) de las recreaciones españolas del mito que explican en términos de honra el encierro de Dánae por su padre, entre otros detalles de la historia. Más difusos parecen los ecos del fragmento de Simónides que, con todo, encontramos en la plegaria de Dánae que en la versión de las *Metamorfosis* debida a Bustamante aparece aludida, y que se desarrolla en el correspondiente romance clásico recogido por Timoneda.

Por lo demás, los autores no solo tuvieron a su alcance las traducciones, sino que en muchos casos eran capaces de leer directamente los textos originales en las antologías que circulaban como recursos de cabecera en los estudios humanísticos; o bien en compendios y repertorios medievales escritos en latín, o en otras obras compuestas en idiomas conocidos, donde nuestros autores pudieron consultar los diversos aspectos del mito.

Por lo que se refiere a las obras propiamente literarias compuestas en castellano sobre la fábula de Perseo, su aparición es tan temprana como la de las obras basadas en otros mitos, y se sitúa en el romancero clásico e historial. Más tarde aparecerán los pequeños y grandes literatos que recrearán los diversos aspectos de la historia en sonetos, obras teatrales o fábulas mitológicas. En este último caso, tampoco nuestro mito se librará del tratamiento burlesco, donde encontramos los ejemplos de Pedro Silvestre y, ya en el siglo XVIII, Alejo de Dueñas; autor, este último, en el que el elemento paródico y satírico está, además, al servicio de la moralización. También por la misma época encontramos un tratamiento similar en el *Fray Gerundio de Campazas* del P. Isla. Por otro lado, se ponen de moda las piezas musicales, entre las cuales no dejamos de encontrar un par de ejemplos conservados de textos basados en nuestro mito.

A partir del siglo XIX proliferan las obras mitológicas de tipo didáctico, cuya finalidad es la de divulgar los distintos mitos grecolatinos entre especialistas y público en general; un interés que no ha hecho sino incrementarse y que llega hasta nuestros días. En cuanto

a obras propiamente literarias, dicha centuria apenas nos ofrece un extraño ejemplo de tipo folletinesco basado en nuestro mito en la novela de Molero de la Borbolla. El siglo xx reactivaría entre los autores el interés por la mitología, y en el caso de la historia de Perseo ha producido algunas obras interesantes. Entre las españolas, destacan en especial algunos poemas y varias adaptaciones de la historia noveladas para el público infantil.

En la mayor parte de las obras literarias estudiadas a lo largo de las páginas del presente trabajo predomina sobre todas las demás la función primaria del mito, consistente en la recreación de los acontecimientos protagonizados por el héroe. Cada autor selecciona, modela y modifica a su manera la materia mitológica original para adaptarla a su época, al género correspondiente o a su propio gusto o intereses. Es así como encontramos diversidad tanto en las escenas seleccionadas como en las localizaciones geográficas, los nombres de los personajes clásicos o la aparición de otros nuevos.

Pese a ello no faltan en nuestra historia literaria ejemplos de otras funciones del mito: así, la que busca la expresividad en la comparación que establece Francisco de la Torre entre el poder paralizador de la cabeza de Medusa y el del amor de su dama o con tintención burlesca— en los sonetos gongorinos; la función ornamental o erudita mostrada por Lope de Vega en las estrofas de *La Circe* función hipertrofiada en el caso de la octava de Villamediana; la alegorización de los elementos de la fábula, ya sea hacia los planteamientos del dogma católico —como en el auto sacramental de Calderón y en la versión dieciochesca del mismo— o en aras de la adulación del monarca correspondiente, como en las comedias de Lope y del propio Calderón y en la zarzuela musicada por Literes (o, también, en el intento de explicar la etimología de los nombres propios para conferirles un carácter simbólico, como observábamos también en el auto calderoniano); la función paródica, que (además de las fábulas propiamente burlescas, donde esta función se superpone a la narrativa) salpica, sobre todo, a ambas comedias, pero también a *La Andrómeda* lopesca, amén del pasaje del *Fray Gerundio*; o explicaciones racionalizadoras de determinados episodios, como el de la lluvia de oro, interpretada como un soborno a los guardianes de Dánae —igual que en los poetas y mitógrafos clásicos— en tantos ejemplos poéticos y dramáticos.

4. LOS EPISODIOS RECREADOS

Las variaciones respecto al relato ovidiano de las *Metamorfosis* y otras fuentes clásicas del mito son múltiples y diversas y se han podido observar en el análisis de cada una de las obras. Tomadas en su conjunto, podemos destacar, entre otros, los siguientes puntos como los más llamativos, ya sea por su frecuencia o bien, al contrario, por su originalidad.

En cuanto a los episodios recreados, algunas de las obras estudiadas pretenden narrar la totalidad de la fábula, por lo que comienzan por el episodio de Dánae. En este sentido, ya se ha comentado que las fuentes de estas obras hubieron de ir más allá del relato propiamente ovidiano, si bien pudieron hallarse en las adiciones incluidas en las diversas versiones áureas de las *Metamorfosis*, pero también en todo el *corpus* mitográfico que los escritores tenían a su disposición. Lo mismo cabe decir para aquellas otras obras en las que, por el contrario, se recrea exclusivamente esa parte inicial de la fábula: así en el poema didáctico de Alejo de Dueñas (con todas las

libertades que se toma el autor para contextualizarlo en un universo mítico cuajado de elementos contemporáneos); en la fábula burlesca de Silvestre o en las piezas musicales. Los otros dos grandes episodios de la historia (el de Medusa y el de Andrómeda) aparecen narrados con más o menos profusión en la mayor parte de las obras que componen nuestro corpus. Un caso especial lo constituyen los romances de Timoneda, pues ya hemos visto que este autor suprime todo lo relacionado con la gorgona y trata de armonizar con esta ausencia el resto de los episodios de la historia. En ocasiones, alguno de los ellos solo aparece de pasada: así ocurre, por ejemplo, con la decapitación de Medusa en el romance de Juan de la Cueva; o con la liberación de Andrómeda en la fábula de Alberto Díez y Foncalda. Un caso especial es el de la burlesca *Dánae* de Pedro Silvestre, ya que este autor enlaza directamente el rescate de Dánae y Perseo y la estancia de ambos en el reino de Pilumno (aquí llamado Daunia) con la llegada de Acrisio a dichas tierras para reconciliarse con su nieto; lo que dará pie a los juegos con los que se dará cumplimiento al fatal oráculo. Un episodio, este último, que tampoco aparece en todas las versiones del mito.

De hecho, en muchos casos desaparecen casi todos los momentos de la fábula posteriores a la liberación de Andrómeda. Así, el combate entre Perseo y Fineo solo se recrea con cierta extensión en Juan de la Cueva, mientras que en *La Andrómeda* se reduce al mínimo y en otras obras se sustituye por finales alternativos.

Por el contrario, la escena más recreada de la historia de Perseo será la de la liberación de Andrómeda. En ella se centran, por ejemplo, los sonetos de Lope y Arguijo y la estrofa de Villamediana, o los romances de De la Cueva y Enríquez de Arana. Significativamente este episodio no falta en casi ninguno de los textos que presentan cierta extensión, por lo que deducimos que los diversos autores lo sintieron como el núcleo de la historia y como la mayor de las hazañas de Perseo –en este sentido, incluso aparece una referencia al rescate de Andrómeda en la peculiar canción de Gabriel del Corral–.

En cuanto al episodio de Atlas, aparece con cierto detalle en la comedia de Lope (donde el fénix se centra en su faceta de astrólogo) y en su *Andrómeda*; mientras que Calderón lo incluye en la loa de su comedia, adaptándolo a las circunstancias de la representación. En otros casos está ausente o se nombra muy de pasada, como en Díez y Foncalda.

Varios son, además, los puntos controvertidos sobre los cuales pasan todos los textos de una u otra forma: aspectos como la famosa desnudez de Andrómeda (de la que la doncella no se libra ni en la comedia calderoniana, donde en un principio aparecía vestida de luto); el vuelo de Perseo (a lomos de Pegaso o con las sandalias aladas de Mercurio); el referente de la jactancia de Casiopea (su propia belleza o a la de su hija); la identidad de la deidad o deidades agraviadas (Juno, las nereidas, Latona, Venus, los «marítimos dioses»), de la que anuncia en el oráculo la sentencia de Andrómeda (Júpiter, Apolo) o de la que envía el monstruo marino (Júpiter, Neptuno, Nereo, sus hijas); la naturaleza de la bestia (foca, ballena, dragón, serpiente, pez monstruoso o, simplemente, un híbrido como en el propio Ovidio); la petición de mano de Perseo a Andrómeda (directamente a ella o a sus padres); el papel de Fineo, su parentesco con la princesa, su suerte al final de la obra; la manera en que Perseo da muerte a Medusa, y al monstruo marino; y otros aspectos más secundarios como el nacimiento del coral o la asimilación entre las greas y las gorgonas.

Un aspecto más que curioso es la presentación de una Andrómeda negra, que solo encontramos en dos obras: por un lado el soneto de Pacheco, donde este rasgo aparece de pasada en el texto y está justificado en las páginas anteriores por el propio autor, quien explica cómo se documentó al respecto; por otra parte, en la comedia de Ferrera y Pascual, donde encontramos abundantes alusiones a esta caracterización, que no se limita a la princesa sino que se extiende a todos sus compatriotas y cuya explicación parece encontrarse en la misma raíz: es decir, en el hecho de que estos personajes son etíopes, justificación que encontramos explícitamente en Pacheco e implícita en el «catalán ingenio».

5. VARIACIONES RECURRENTES

Más allá de la originalidad y el genio poético de cada uno de los autores, encontramos diversos aspectos que se van repitiendo a lo largo de las diferentes obras y que constituyen propiamente la materia mitológica. Estos motivos temáticos recurrentes adoptan diversas variantes dependiendo en cada caso del género, época, propósito del autor u otras circunstancias.

Entre los personajes que sufren variaciones onomásticas encontramos a Acrisio (que en Bustamante y Timoneda aparece a veces nombrado como Acricio o Acrisis); Dánae, nombre que alterna con Dane en Alfonso X y que se convierte en Dapne en Martín de Ávila y en Dapnes en Enrique de Villena; y Casiopea, forma a la que se añaden la apocopada Casiope y la deformación de esta en Calíope, nombre de una de las musas. Esta última forma aparece en Bustamante, así como en los romances recogidos por Timoneda (calco de la traducción del cántabro) y en *La Andrómeda* de Lope.

Otros nombres mitológicos adoptan variantes debidas a la propia traducción al castellano de las denominaciones clásicas. Así ocurre con Jove/Júpiter⁷¹¹, Atlas/Atlante (Atalante en el lopesco *Perseo*) o en la diosa Palas, que a veces se denomina Minerva (aunque en las *Fortunas* de Calderón asistimos a un desdoblamiento entre ambas, consideradas como dos divinidades distintas). Por otro lado, solo en dos obras encontramos alusión a la esposa de Acrisio y madre de Dánae, y en cada una de ellas recibe uno de los nombres que la tradición clásica ofrece para este personaje: Eurídice (en Pedro Silvestre) y Aganipes (en Alejo de Dueñas)⁷¹².

Más productiva es la disparidad en las diversas obras acerca del nombre del rey que acogió a Dánae y Perseo tras su travesía a bordo del arca. Casi todas las obras se alinean en torno a dos posibilidades: Polidectes o Pilumno, con diversas variantes entre el uno (Polydecto en Sánchez de Viana, Polidetes en Bustamante y Timoneda, Polydetes en Pineda, Polydectes en Vitoria, Poliucto en Fernán Caballero) y el otro (Pilino en Martín

⁷¹¹ Muy pocas veces se toma del griego el nombre del dios supremo (como tampoco los de los demás); aunque curiosamente lo encontramos como Zeus en dos obras destinadas al público juvenil, como las de Vallverdú y Graciela Montes.

⁷¹² Lo más curioso es que no está claro que haya existido un influjo del primero de estos poetas (cuya fábula sobre Dánae no se dio a la imprenta) sobre el segundo. El caso es que no dejan de sorprendernos las concomitancias entre estos dos autores dieciochescos, pues ambos componen sendas obras de tipo burlesco sobre el mito, en las que, además, se centran en los hechos relativos a Dánae. Y, en lo que respecta a la alusión a la madre de esta, ambos aluden a los antojos que le afectaron durante el embarazo y que, además, son muy parecidos. Sin embargo, aparte de que el nombre del personaje es distinto en cada uno de los poemas, también es cierto que Alejo de Dueñas no alude a dicha fábula de Silvestre a pesar de que, en cambio, sí se refiere a la *Proserpina* de ese mismo autor.

de Ávila; Piluno, en autores como el Tostado, Pérez de Moya, Díez y Foncalda, Pedro Silvestre, Espínola, Dueñas o Añorbe). Otras posibilidades son los nombres de Phauno (que aparece en Alfonso X) y de Filotetes (invención de Helguero y Alvarado, aunque el nombre está tomado de la tradición clásica)..

Lo mismo ocurre con el lugar al que arriba el arca, que también se polariza en torno a dos posibilidades: Apulia (El Tostado, Pérez de Moya, Espínola, Díez y Foncalda, Añorbe y Corregel); y Sérifos (que ya aparece en Luciano y se da en autores españoles como Sánchez de Viana o Pineda). En general, la primera es la patria de Pilumno y la segunda, la de Polidectes. Una tercera posibilidad es la de Acaya, que aparece en Bustamante y de ahí pasa a Timoneda y, posteriormente, a las comedias de Lope y Calderón y a la fábula de Helguero y Alvarado. Por su parte, Baltasar de Vitoria (probablemente por descuido) alterna ambas opciones en su *Theatro*. Algunos autores dejan abierta la denominación del reino de acogida de Dánae y Perseo, y se limitan a hablar de «las costas de Italia» (es el caso de Alfonso X, los *Morales de Ovidio* o o Pérez Sigler). Por último encontramos variantes como Daunia (Pedro Silvestre), que en realidad es una región de Apulia; y «el puerto de Pisa» (Alejo de Dueñas).

Por lo que se refiere a las causas del encierro de Dánae, algunos autores mencionan al oráculo que vaticina la muerte de Acrisio a manos de su nieto (así Pérez Sigler, Sánchez de Viana, Díez y Foncalda, Alejo de Dueñas). Para otros, en cambio, la cautividad se debe a una cuestión de honor: es el caso de autores como Alfonso X, Bustamante, el Tostado, Timoneda o Pérez de Moya⁷¹³. Por lo que se refiere a la prisión, para el Tostado (siguiendo a Apolodoro) se trata de una cámara subterránea, mientras que otros autores la identifican con una torre (así Bustamante, Sánchez de Viana, Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria). Incluso algunos, como Pineda, apuntan ambas posibilidades.

En cuanto a la escena de la lluvia de oro, en las obras propiamente literarias sobre nuestro mito no faltan las alusiones al motivo del poder corruptor del oro, como en las dos obras mayores de Lope de Vega (la comedia y la fábula). Sin embargo, el tratamiento de la relación entre la princesa argiva y el dios tonante oscila entre los autores que la presentan como una seducción (Bustamante, Timoneda) hasta los que nos presentan al dios forzando a Dánae con violencia: así en las *Fortunas* de Calderón, en Añorbe y Corregel (donde resulta notable el desdén de la muchacha, enamorada de Piluno) o en Alejo de Dueñas, a pesar de que este último nos había mostrado anteriormente un enamoramiento mutuo. El idilio se desarrolla también en la zarzuela musicada por Literes, aunque finalmente nos deja con la miel en los labios, pues en el momento de la lluvia de oro suenan todas las alarmas de la torre-prisión, sin que podamos averiguar cómo acabará el lance. Por su parte, Pedro Silvestre nos muestra una lluvia de oro dilatada en el tiempo durante varias noches, a pesar de que en un principio la princesa no se había tomado en serio la promesa del dios. También se prolongan las visitas del divino amante en la fábula de Díez y Foncalda. Este autor deja caer en la obra algún comentario sobre la supuesta pérdida del decoro por parte de Dánae, aunque sin cebarse tanto en ella como lo hace Lope en su *Andrómeda*.

También en dos autores encontramos las represalias de Acrisio contra los guardianes de Dánae por haber faltado a su deber. Así, Sánchez de Viana explica que el rey de Argos manda degollar al ama de Dánae; mientras que Silvestre (en un pasaje que no deja de

⁷¹³ Cabe recordar que Luciano ya nos presentaba esta segunda opción, mientras que Ovidio nada tiene que ver con ninguna de las dos, ya que en las *Metamorfosis* está ausente todo el ciclo de Dánae.

sorprender por tratarse de una fábula de tipo burlesco) nos da cuenta de la ejecución de «los principales». Por su parte, Alejo de Dueñas refiere el chivatazo que le da a Acrisio uno de los guardas, a causa de una disputa por el reparto de las piezas de oro, comentando a continuación que el chivato está expiando sus culpas en Orán.

Otro punto en el que no hay acuerdo sería el de si Dánae fue encerrada en el arca a la deriva cuando aún estaba embarazada, y en ella dio a luz (así lo encontramos en autores como Alfonso X, el Tostado, Pérez de Moya, Díez y Foncalda, Añorbe y Corregel); o bien junto con el pequeño Perseo recién nacido, como ya indicaba Luciano en sus *Diálogos* (recogen la idea Bustamante, Timoneda, Pérez Sigler o Pedro Silvestre; mientras que para Sánchez de Viana Perseo cuenta ya con tres años de edad en el momento de ser abandonado junto a su madre).

Además del reino de acogida de Dánae y Perseo, también otros territorios que aparecen en la historia se identifican con nombres diferentes dependiendo del autor: así, la patria de Acrisio (que en las fuentes clásicas se corresponde con Argos) se cambia por Epiro en las *Fortunas* de Calderón; mientras que en la zarzuela musicada por Literes, la acción se sitúa en Atenas, aunque es cierto que los personajes se han desplazado hasta allí con ocasión de una festividad religiosa.

El reino de Cefeo se corresponde con Trinacria (es decir, Sicilia) en las comedias de Lope y Calderón, así como en la fábula de Helguero y Alvarado. Aunque lo más habitual es que la tierra de Andrómeda se identifique con Etiopía. Por eso, sus habitantes son negros en Ferrera y Pascual, como también lo es Andrómeda en Pacheco por idéntica razón; y, sin referencias explícitas a Andrómeda, los etíopes son negros en el Tostado y en el anónimo autor de la fábula dedicada a don Pedro Sarmiento de Mendoza.

Como ya se ha comentado, un elemento recurrente a lo largo de las diversas épocas es la confusión entre las grayas y las gorgonas. En general, se mantiene el hecho de que las dos hermanas que moran junto a Medusa son inmortales, pero se les achaca el rasgo de las greas de compartir un único ojo. El Tostado atribuye el dato a Teodosio, mientras que Sánchez de Viana (en sus *Anotaciones*) cita como fuentes a San Isidoro, Fulgencio y Comte, aunque admite que otros autores distinguen entre ambos grupos de hermanas. También se suele atribuir a las gorgonas la vigilancia de la entrada de la morada de Medusa (rasgo que en realidad corresponde también a las otras dos Fórcides). Por lo demás, los distintos autores suelen mantener los nombres que ofrece Apolodoro para las gorgonas hermanas de Medusa (Estenio y Euriale), con diversas variantes y grafías. Solo Calderón les cambia estos nombres por los de Libia y Sirene, mientras que otros autores, o no nos ofrecen sus nombres, o bien ni siquiera las mencionan. En algún caso, como la comedia de Ferrera y Pascual, las tres gorgonas son mortales y mueren a manos de Perseo. Algunos autores distinguen claramente entre greas y gorgonas. Entre ellos Juan de Pineda (quien apoya el dato con fuentes documentadas) y, curiosamente, Graciela Montes en su novela juvenil sobre el mito.

En relación con la decapitación de Medusa, pocos autores se hacen eco de la distinción que hace Apolodoro entre los dos tipos de sangre que manaron de la herida y de sus distintas propiedades (entre ellos estaría Baltasar de Vitoria). En cuanto a los hijos de Medusa nacidos a su muerte, pocos son también los autores que nombran a los hermanos de Pegaso. De hecho, entre nuestros autores solo se alude a Crisaor en las

obras de Felipe Mey y Juan de Pineda, mientras que Sánchez de Viana se limita a dar cuenta del nacimiento de «otro hermano» y, ya en nuestros días, de nuevo lo encontramos en un texto dirigido a jóvenes lectores (en este caso el de Rosa Navarro). Por lo que se refiere a Calíroo (la otra criatura nacida de Medusa a su muerte) no encontramos rastro alguno en las obras estudiadas.

Por el contrario, las referencias a Pegaso son numerosas. Alfonso X se refiere a este y otros caballos alados. Bustamante ofrece el detalle de sus alas multicolores, que será recogido en el *Perseo* de Lope. Por su parte, Pineda nos brinda una serie de datos curiosos, como la localización de las alas de Pegaso en las pezuñas, el hecho de que desciendan de él los caballos andaluces o el aún más sorprendente de que Pegaso era «tío» del mítico rey hispano Gerión. Algunos autores se refieren también a la fuente nacida de una coxa de esta criatura, y que recibe diversos nombres: la fuente Castalia (el Tostado, Pineda); la fuente Hipocrene (Ferrera y Pascual); o, simplemente, la «fuente de los poetas» (Bustamante, Lope de Vega). En las *Fortunas* calderonianas, se hace referencia a Pegaso (seguramente por error) por el nombre de Belerofonte (quien en la mitología clásica sería el héroe que, montado a lomos del caballo alado, vencería a la Quimera). El mismo error aparece de nuevo en Helguero y Alvarado, seguramente por influjo del gran dramaturgo. Por su parte, Ferrera y Pascual atribuye el nacimiento de Pegaso a un parto ordinario, y no a su surgimiento de la sangre de Medusa nada más producirse la decapitación (en Espínola, por su parte, el caballo surgirá poco después, al contacto de la sangre de la gorgona con el aire que ya está surcando Perseo).

Mucho más recurrente es el motivo del vuelo del héroe a lomos de Pegaso. En general, la escena correspondería al momento de la liberación de Andrómeda, pero también hay quien sitúa este vuelo desde el principio, cuando Perseo parte hacia la misión de decapitar a Medusa, o bien cuando se dirige hacia la morada de Atlas. Con mayor o menor detalle o protagonismo, de manera directa o aludida, encontramos el vuelo del héroe montado en el caballo alado en el Tostado, los *Morales de Ovidio*, Pérez de Moya, el *Perseo* y los sonetos de Lope, Enríquez de Arana, Ferrera y Pascual, la fábula anónima dedicada a don Pedro Sarmiento o la burlesca de Pedro Silvestre. También aparece esta imagen en los grabados que acompañan la edición ilustrada de la traducción de Bustamante (aunque no en el texto), lo que sin duda influyó en la difusión de la estampa en el imaginario colectivo (al igual que los emblemas y otras representaciones artísticas). En el *Theatro* de Vitoria aparece el vuelo, aunque no sin contradicciones, ya que anteriormente no se había mencionado el nacimiento de los hijos de Medusa. Por su parte, Calderón convierte a Pegaso en un elemento clave de sus *Fortunas*, pues el oráculo conecta así la muerte de Medusa y del monstruo marino por Perseo de ambos monstruos (ya que el oráculo advierte a Lidoro con las palabras: «De la sangre de Medusa/ uno y otro alivio espera»).

Volviendo al rescate del arca a la deriva, en algunas versiones Dánae y Perseo son salvados por un pescador innominado (Alfonso X, el Tostado, Pérez de Moya), o por un grupo de ellos (Díez y Foncalda, Añorbe y Corregel). Para otros autores, como Pineda o Vitoria, el pescador en cuestión se llama Dictis (Diccio en Sánchez de Viana; Diosis para Silvestre, seguramente por deformación). En todo caso, el pescador o pescadores serán los encargados de comunicar el hallazgo al rey (que en algunas versiones es hermano del pescador). Aunque para Dueñas los recoge el propio monarca.

Tampoco hay acuerdo en si Piluno/Polidectes se casa con Dánae (Alfonso X, el Tostado, Pérez Sigler, Pérez de Moya, Pineda, Baltasar de Vitoria, Díez y Foncalda, Silvestre) o solo la toma por «amiga», como en Bustamante y Timoneda. Para Alfonso X (que otorga al personaje del rey el nombre de Phauno) no solo hay matrimonio sino también descendencia, ya que Dánae tendrá un segundo hijo llamado Dauno que será el legítimo heredero (también cuentan esta versión el Tostado, Pérez de Moya, o Espínola y Torres). Por su parte, la peculiar interpretación del mito que lleva a cabo Añorbe en su zarzuela nos presenta un romance entre Dánae y Piluno, quien viaja desde su patria hasta Argos para encontrarse con la doncella, ya que se ha enamorado de ella mediante un retrato. En cambio, según Sánchez de Viana, Polydecto se limita a acoger a madre e hijo, sin establecer relación amorosa con Dánae.

Por otro lado, las causas por las que el monarca envía al joven Perseo hacia una muerte que él cree segura con la excusa de la decapitación de Medusa resultan difusas en las distintas versiones. Las fuentes clásicas hablan de un ofrecimiento del propio Perseo de traer a Polidectes la cabeza de la gorgona como presente para sus bodas con Hipodamia. Sin embargo, esta versión no queda recogida por ningún autor español, y en todo caso lo que sigue sin aclararse es la razón por la que Polidectes desea la muerte de su hijastro.

Algunos autores, como Lope en el *Perseo*, achacan esta malquerencia del rey a un temor de que el joven desee destronarlo al conocer su origen divino (aunque en realidad la cosa no tiene mucho sentido, ya que Perseo era ya el heredero). En otros, el mal sentimiento del rey hacia el héroe se debe a pura envidia (como en Helguero y Alvarado), o bien a un temor no muy bien definido (Vitoria, Díez y Foncalda). En Alfonso X, en cambio, Perseo es aconsejado por Dánae y Phauno para que presente batalla contra Medusa, con la intención de arrebatarle el reino, puesto que el de Apulia ya tiene heredero en Dauno.

Sin embargo, la versión quizá más extendida es la que tiene que ver con un supuesto deseo de Polidectes de alejar a Perseo de sus dominios para poder forzar a Dánae, a quien desea sin correspondencia (así lo vemos, por ejemplo, en Sánchez de Viana). En ello se basaría la venganza que posteriormente toma el joven contra el soberano mostrándole la cabeza de Medusa (aunque en Ovidio esta acción del héroe se debe al hecho de que Polidectes andaba desprestigiando a Perseo y negando que hubiese dado muerte a Medusa). Algunos autores hacen que, tras la muerte del tirano, Dictis sea coronado como nuevo rey, y hasta en alguna versión se acaba casando con Dánae (así ocurre en Pineda y en Baltasar de Vitoria; y también en la novela juvenil de Jané, aunque, en realidad, en ella Dictis era el rey desde el principio).

Incluso encontramos casos en los que Pilumno y Polidetes son dos personajes distintos. Así, en la fábula burlesca de Pedro Silvestre, el rey es Pilumno, pero este encarga a Polidete la crianza de Perseo. También en Alfonso X el matrimonio entre Dánae y Phauno es feliz y nada tiene que ver con el malvado Polidectes del que el héroe se acaba vengando.

Un episodio poco habitual es el robo a Atlante del ramo de oro por Perseo. Lo encontramos en los *Morales de Ovidio* (que más adelante lo atribuye a Hércules), así como en el lopesco *Perseo* y en la fábula de Espínola y Torres.

Por lo que se refiere al nacimiento de las serpientes de Libia, pocos autores se detienen en la escena, aunque sí aparece en las traducciones de las *Metamorfosis* y en autores como el Tostado (además de en las traducciones de la *Farsalia*).

Sobre las causas del tormento de Andrómeda, la mayor parte de las versiones españolas la atribuyen a un castigo injusto por la jactancia que su madre Casiopea hace de su propia belleza agravando a alguna divinidad o a los dioses en general. Sin embargo, en Fernán Caballero es la propia Andrómeda quien alardea de su propia belleza, mientras que en Ferrera y Pascual es Cefeo el que se vanagloria de la belleza de la muchacha. Por otro lado, Espínola y Torres nos presenta una ofensa mucho mayor por parte de Casiopea, quien proclama que sus súbditos deberían ofrecer sacrificios en su honor, y no en honor a los dioses.

En cuanto a las divinidades ofendidas, las diversas adaptaciones van incorporando variantes: Juno en Alfonso X, los «marítimos dioses» en Bustamante y Timoneda, Latona en el Perseo, Venus en Helguero y Alvarado, las nereidas en otras versiones. Como ya indicábamos más arriba, tampoco hay acuerdo sobre el dios que ordena la inmolación de Andrómeda: Apolo en la fábula anónima, Amón/Júpiter en el Tostado o en Sánchez de Viana (como en Ovidio), etc; mientras que en la adaptación juvenil de Mercedes Aguirre es el propio Cefeo el que ofrece a su hija en sacrificio. Por otro lado, el dios que envía al monstruo marino se corresponde en general con Neptuno.

Pese a la diversa ambientación del reino de Cefeo en las distintas versiones literarias, autores como el Tostado, Pérez de Moya o Sánchez de Viana (con pretensiones «historicistas») se hacen eco de las fuentes antiguas que aseguraban que el tormento de Andrómeda había tenido lugar históricamente en el puerto de Jope (o Jafa), en Palestina. Aseguran esos mismos autores que los restos del monstruo marino habrían sido trasladados posteriormente a Roma.

Por lo que se refiere a la lucha de Perseo contra el monstruo marino, la mayoría de las obras que la recrean nos presentan una encarnizada lucha del héroe blandiendo la espada o harpe, siguiendo la fuente ovidiana (y así se nos narra el episodio en las primeras versiones castellanas de las *Metamorfosis*). No obstante, algunos autores introducen también la petrificación total o parcial de la criatura, detalle que, entre las fuentes antiguas, hallamos en Luciano. Incluso, en la versión para jóvenes de Mercedes Aguirre la muerte de la bestia marina se debe exclusivamente a la exhibición por Perseo de la cabeza de Medusa.

El episodio del nacimiento del coral aparece también recreado por diversos autores (por ejemplo, el Tostado o Baltasar de Vitoria, quien aprovecha para introducir una digresión erudita). Una curiosidad es el hecho de que, en varias de estas obras (como la *Andrómeda* o la fábula anónima, entre otras), el poeta utiliza un símil relacionado con el coral para describir a Dánae o a Andrómeda con anterioridad al nacimiento de esta especie acuática.

La refriega contra Fineo y sus partidarios se describe en varias obras. Con todo detalle nos dan cuenta de ella (y aquí sí que es seguro que la fuente son las *Metamorfosis* ovidianas) autores como el Tostado o Juan de la Cueva. Entre las versiones modernas, no falta este episodio en las adaptaciones juveniles del mito, como la de Graciela Montes. En cuanto a los traductores del salmónico al castellano, curiosamente la versión más difundida (la de Bustamante) nos ofrece un relato reducido de este extenso

pasaje ovidiano. Por su parte, los autores de las comedias sobre el mito nos ofrecen un peculiar tratamiento del personaje de Fineo que les lleva a omitir el sangriento episodio: así ocurre en las obras de Lope y Calderón, mientras que en Ferrera está ausente incluso el personaje.

Los hechos posteriores a la batalla con Fineo son recogidos por algunos autores. Por ejemplo, el castigo a Polidetes (el Tostado, Pérez Sigler, Pineda) o a Preto por haberse alzado contra su hermano Acrisio (el Tostado, Fernán Caballero)⁷¹⁴. En cuanto a la muerte de Acrisio, Alfonso X indica sorprendentemente que no se sabe cuál fue la causa. Por su parte, Pérez Sigler asegura en su *Diccionario* que Perseo mató a su abuelo a propósito como venganza por haberlos abandonado en el arca a él y a su madre. También Pérez de Moya asegura que el joven petrificó a Acrisio con la cabeza de Medusa, y lo mismo hará Añorbe y Corregel en su zarzuela. Sin embargo, son varios los autores que hacen referencia al accidente fatal en el que Perseo, en el transcurso de unos juegos, lanza un disco que acaba alcanzando mortalmente al rey de Argos. Así Sánchez de Viana, Juan de Pineda, Díez de Foncalda, Pedro Silvestre, Fernán Caballero o Mercedes Aguirre. Pineda (que no da cuenta del castigo de Preto por Perseo) narra igualmente cómo el héroe intercambió el reino de Argos por el de Tirintha con su primo Megapente, hijo de Preto.

Varias obras nos narran la fundación de alguna ciudad por parte de Perseo, si bien no coinciden en cuál. Las versiones más extendidas se refieren a Micenas (así lo cuenta Pineda en su *Monarquía*⁷¹⁵, así como Fernán Caballero y también Mercedes Aguirre en sus *Cuentos de la mitología griega*; mientras que Alfonso X solo indica que el héroe trasladó la corte a esa ciudad). Para otros, en cambio, la ciudad fundada es Persépolis: así en el Tostado o en los *Diálogos* de Pineda. Sin embargo, este último autor, al igual que Baltasar de Vitoria, indican que Perseo fundó la ciudad de Tarso, patria de San Pablo, y ambos mencionan como fuente a Solino (aunque Vitoria añade que, según Suidas, el fundador de Tarso habría sido Sardanapalo).

En cuanto a la muerte de Perseo, Fernán Caballero hace referencia a un templo erigido en su memoria, mientras que solo dos autores se hacen eco del supuesto episodio en el que Perseo se petrifica a sí mismo al mirar la cabeza de Medusa después de tratar de emplearla contra Cefeo (que no había quedado petrificado debido a su ceguera senil). Se trata de Juan de Pineda y Baltasar de Vitoria, y resulta llamativo que ambos relaten la anécdota casi con las mismas palabras (en los dos casos se remiten a Suidas como fuente).

Por lo que se refiere a los catasterismos, aparecen en algunas de las obras estudiadas: así en los tratados del Tostado y de Baltasar de Vitoria, en la fábula anónima y en el romance de Enríquez de Arana. Además, la transformación de Pegaso en astro se narra igualmente en la comedia de Ferrera, por boca del gracioso Culebrina.

⁷¹⁴ Entre nuestros autores, solo Baltasar de Vitoria se hace eco de la enemistad entre Acrisio y Preto desde el seno materno.

⁷¹⁵ Este autor, remitiéndose a Pausanias, refiere la anécdota de la mítica fundación en el lugar en el que a Perseo se le cayó el pomo de la espada.

6. ASPECTOS LITERARIOS

Pasando a los aspectos propiamente estéticos que podemos comentar en relación con las diversas obras estudiadas podemos destacar los siguientes:

1) Además de los romances clásicos, emplean esta forma métrica otros poetas más o menos cultos, como Juan de la Cueva, Gonzalo Enríquez de Arana, el anónimo autor de la fábula dedicada a don Pedro Sarmiento o, ya en el siglo XVIII, Pedro Silvestre. De ellos, solo este último exhibe en su obra una intención burlesca, mientras que en los otros el tratamiento de la materia mitológica es serio a pesar del empleo de una versificación popular.

2) Las otras fábulas mitológicas estudiadas están compuestas en arte mayor, y más concretamente en octavas reales. Tampoco en este caso la solemnidad de la métrica se corresponde necesariamente con la del tono empleado por el autor, pues entre estas composiciones figura la de Alejo de Dueñas, que presenta carácter burlesco e intencionalidad satírica y moralizante. Las otras son: la *Andrómeda* de Lope; la fábula de Díez y Foncalda (autor que, pese a su adscripción a la sobria escuela aragonesa, muestra un notable influjo de la poesía gongorina); la de Espínola y Torres, precoz poeta que muestra gran erudición; y la de Fray Miguel Antonio de Helguero y Alvarado (deudor de la oscura poesía de Jáuregui).

3) En cuanto al género dramático, a los dos grandes maestros barrocos se deben las tres obras más brillantes sobre el mito. En la de Lope está más acusado el elemento caballeresco, mientras que el alegórico se queda en un intento poco logrado. Por su parte, Calderón elabora una comedia sin duda influida en muchos aspectos por su predecesora y no menos espectacular. Ambas están al servicio de la monarquía y del orden establecido, ambas modifican y alteran la materia mítica para acercarla al gusto de la época y ambas ofrecen una amplia galería de personajes propios de la comedia barroca, sin duda con el fin de permitir la aparición en escena de numerosos caballeros y damas de la corte. Además, en el caso de las *Fortunas calderonianas*, la obra se inicia con algunos elementos alegóricos alusivos a las viruelas que acababa de pasar la joven reina consorte. Pero, como ya se ha indicado, sin duda la alegoría llega a su punto culminante en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo* del propio Calderón.

4) Otras obras sobre el mito serían la de Ferrera y Pascual y las dos piezas musicales centradas en la historia de Dánae, todas ellas compuestas en el siglo XVIII y más o menos deudoras del Arte Nuevo. La del catalán constituye una comedia en toda regla (aunque muy peculiar), mientras que Añorbe y Corregel logra construir una también particular versión de la historia reduciendo al mínimo el número de personajes. Por su parte, el texto musicado por Literes presenta igualmente una trama más que original, donde los celos de Juno se convierten en el motor de la acción.

5) Un aspecto que nos llama la atención es la presencia a lo largo de las distintas épocas y géneros de varias obras que incluyen alguna escena relacionada con un oráculo. La primera ocasión en la que encontramos este motivo es el romance de Juan de la Cueva, y en este caso no se trata del vaticinio relacionado con la muerte de Acrisio a manos de Perseo, sino de la consulta de Cefeo sobre el monstruo que está asolando su reino. Y así, el poema se abre con el portento de la estatua de Júpiter cobrando vida para determinar su fatal designio sobre Andrómeda. Una escena similar se halla en la fábula anónima

dedicada a don Pedro Sarmiento, aunque en este caso el dios implicado es Apolo. También en la comedia de Ferrera y Pascual encontramos una espectacular aparición de Neptuno, seguida del relato del sacerdote Dante, quien da cuenta de similares prodigios ocurridos en el templo de Júpiter. La espectacularidad de este tipo de escenas aparece parodiada en las dos fábulas burlescas centradas en el ciclo de Dánae: la de Pedro Silvestre y la de Alejo de Dueñas; si bien en estos casos el oráculo se refiere al designio de los dioses sobre el posible futuro hijo de la joven princesa argiva. También recibe un tratamiento cómico la consulta al oráculo en la novela juvenil de Vallverdú. Por otro lado, en las comedias de Lope y Calderón aparecen igualmente consultas al oráculo en las que ambos dramaturgos incorporan elementos de su propia cosecha para dotar de cohesión a la trama.

6) Un caso especial lo constituyen los diversos *deus ex machina* que aparecen en ambas comedias, y que se deben a las convenciones del género y al carácter espectacular de estas obras.

7) Algo similar cabe decir sobre la convivencia en estas obras de la mitología pagana con la tradición católica, convivencia que presentará unas características particulares en el auto de Calderón y en su posterior adaptación.

8) También se observa como motivo de cierta recurrencia la presencia de plegarias dirigidas a los dioses. Dos son las escenas más propicias para estas oraciones: la travesía de Dánae y Perseo en el arca a la deriva (en la que observamos ecos del fragmento de Simónides) y la exposición de Andrómeda al monstruo marino. En el primer caso destacamos las obras de Bustamante y Timoneda, mientras que la plegaria de Andrómeda puede encontrarse en el romance de Juan de la Cueva, en la fábula anónima o en el *Perseo* de Lope. También en las *Fortunas* calderonianas aparece una escena final asimilable a esta oración, aunque más bien se trata de un lamento de la princesa etíope, en uno de los momentos más líricos de la obra, donde destaca la presencia de un coro de nereidas que actúa como contrapunto. Algo similar podemos observar, más recientemente, en el *Lamento de Andrómeda* de Luis Cernuda.

9) Encontramos igualmente diversos motivos que coinciden entre varias obras, lo que, en principio, podría indicar un influjo de las más antiguas sobre las más modernas. Es el caso, por ejemplo, de la presencia de un retrato de la dama como motor del enamoramiento. Aparece este elemento en el *Perseo* de Lope, donde el héroe se enamora de Andrómeda por el retrato que le muestra Medusa; y más tarde lo encontramos en la pieza de Añorbe: en este caso Piluno ha visto el retrato de Dánae, aunque en circunstancias que no se acaban de aclarar. Algunas de las concomitancias que encontramos entre varias de las obras estudiadas van más allá del género correspondiente. Por ejemplo, la presencia de escenas de caza o de reveladoras proyecciones oníricas en varias obras (entre comedias y fábulas mitológicas). Un caso curioso es el motivo de la aceleración del tiempo en el célebre pasaje del *Perseo* de Lope en el que Júpiter ordena acelerar el embarazo de Dánae. En efecto, podríamos encontrar un antecedente de esta escena en el pasaje de Timoneda en el que el mismo dios atiende a la súplica de Dánae y hace que esta y el pequeño Perseo caigan en un profundo letargo durante la travesía; tras lo cual, Júpiter acelera el tiempo hasta hacerlos arribar sanos y salvos a las costas de Apulia.

7. BALANCE

Como podemos observar, a lo largo de nuestra historia literaria encontramos recreados en una u otra obra prácticamente todos los episodios de la historia de Perseo que a su vez nos contaban las fuentes clásicas. Al mismo tiempo, cada autor ha ido modelando la materia mitológica heredada de los clásicos y enriqueciéndola con sus propias aportaciones, las cuales han gozado de mayor o menor fortuna entre los autores y obras que les han sucedido. Lo que significa todo esto es que la materia mitológica continúa estando tan viva como siempre, y que solo hace falta que aparezca un autor dispuesto a volver a adaptarla una y otra vez para que la historia de Perseo cobre vida de nuevo en nuestra literatura.

Lo mismo cabe decir de las diferentes interpretaciones a que ha dado pie el mito de Perseo, y que no se agotan en los clásicos «cuatro sentidos», pues continúan dándose nuevas lecturas basadas en las teorías psicoanalíticas, estructuralistas o de otras muchas índoles; cuando no a la personalidad (o imaginación) de cada cual.

En definitiva, la interpretación que cada obra confiera al mito dependerá de la época, género y personalidad del autor; y la propia existencia de estas obras demuestra que la vigencia de este, como de cualquier otro mito, fuente permanente de inspiración poética, se mantendrá mientras exista la literatura.

Bibliografía

I. TEXTOS SOBRE EL MITO DE PERSEO

1. FUENTES ANTIGUAS

APOL.LODOR (1990). *Biblioteca de relats mitològics*. Introducció, traducció i notes d'Àngela Carramiñana i Pérez. Barcelona: Irina, Col. La Quimera.

APOLODORO (1985). *Biblioteca*. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica. Intr. de Javier Arce. Trad. y notas de Margarita Rodríguez.

ERATÓSTENES (1999). *Mitología del firmamento (catasterismos)*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza Editorial/El libro de bolsillo. Biblioteca temática-Clásicos.

HESÍODO (1983). *Obras y fragmentos*. Introducción, edición y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

LUCANO, M. Anneo (1984). *Farsalia*. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica.

LUCIANO DE SAMÓSATA (1992). *Diálogos marinos*, en *Obras*, vol. IV. Trad. y notas por José Luis Navarro González. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica.

MANILIO (2003). *Astrología*. Introducción de Francisco Calero. Traducción y notas de Francisco Calero y M^a José Echarte. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.

NASÓ, Publi Ovidi (1929) *Les metamorfosis* (Vol. I: Llibres I-V). Barcelona: Fundació Bernat Metge. Text revisat i traducció de Adela M^a Trepat i Anna M^a de Saavedra.

NASÓN, Publio Ovidio (2002). *Metamorfosis, I* (Lib. I-V). Texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC. Alma Mater, Colección de autores griegos y latinos.

---- (2003) *Metamorfosis*. Ed. y Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid: Cátedra (5^a ed.).

---- (1913). *Las heroidas. Traducidas en verso castellano por Diego de Mexía*. Madrid: Biblioteca Clásica. Tomo LXXVI. Librería de los Sucesores de Hernando.

---- (1986). *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño (versión bilingüe latín-español). Madrid, CSIC. Alma Mater, Colección de autores griegos y latinos.

2. PROCEDENCIA DEL CORPUS ESTUDIADO

ALEGRE, Francesc (1494). *Transformacions; Allegories e morals exposicions dels llibres de transformacions/trell. per Francesc Alegre*. Barcelona: Pere Miquel. 1494.

ALFONSO X EL SABIO (1957). *General Estoria*. Segunda Parte, I. Ed. de +Alfonso Solalinde/ Lloyd A. Kasten/ Víctor R. B. Oelschläger. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.

AÑORBE Y CORREGEL, Tomás (1738). *Zarzuela nueva. Jupiter, y Danae, fiesta que se puede hacer en qualquier casa particular, assi por no tener teatro, que lo embarace, como por sus pocas personas [...]* En Madrid: por Gabriel Ramirez [...].

ARBOREDA, Alexandro de (s. f). *El catholico Perseo San Jorge*. Sin datos del lugar de edición. Conservado en la Biblioteca Nacional, signatura T/15011. Anotación manuscrita en la primera página con lo que parece corresponderse con un año (1817).

ARGUIJO, Juan de: Soneto XV: «A Perseo y Andrómeda», editado por S. B. Vranich (1985). *Obra completa de Juan Arguijo (1567-1622)*, intr., ed. y notas. Valencia, pp. 178-80. Apud: Vicente Cristóbal (1989), artíc. cit. en la presente Bibliografía.

Auto Sacramental Historial Alegórico Andrómeda y Perseo de don Pedro Calderón de la Barca (versión adaptada). Apud: CALDERÓN DE LA BARCA: 1995, *op. cit.* en la presente Bibliografía.

BARRERO PÉREZ, Óscar, ed. (2008). *Jorge Guillén. Aire Nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje. Y otros poemas. Final*. Barcelona: Tusquets.

BERSUIRE, Pierre (siglo xv). *Morales de Ovidio en romance, de mano*. Trad. de Alfonso de Zamora. Madrid: Biblioteca Nacional, Mss/ 10144.

BUSTAMANTE, Jorge de (s. f, ca. 1542). *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y philosopho Ouidio noble cauallero Patricio romano: Traduzido de latin en romançe*.

---- (1622) *Las Metamorphoses, o transformaciones del excelente Poeta ouidio, en quinze libros buelto en Castellano. Ahora nuevamente corregidas en esta ultima impression. Con licencia. En Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, Año MDCXXII. Versos iniciales y prólogo a los lectores por Luis Hurtado de Toledo*.

---- (1664) *Las Metamorfosis o Transformaciones de Ovidio en quinze libros buelto en castellano. En Madrid por Domingo Morras: a costa de Antonio del Ribero Rodríguez*.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1995). *Andrómeda y Perseo*. Ed. crítica, con introducción y notas de José M^a Ruano de la Haza. Kassel-Edition Reichenberger/ Pamplona, Universidad de Navarra.

---- (1998). *La gran comedia Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Ed. electrónica publicada en HTML por Vern Williamsen, correspondiente a la de Rafael Maestre (Almagro, 1994).

---- (s. f, ca. 2010). *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Adaptación de Andrés Vinaches Martín. Guía didáctica de Celia Caballero Díaz y José Rovira Collado. Prósopon. Festivales de Teatro Grecolatino (edición no venal, sin lugar de ed.).

CASTRO, Adolfo de (1854). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Tomo I. Madrid: Rivadeneyra. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2008.

CORRAL, Gabriel de (1945). «Canción real al desamparo de Andrómeda por Perseo», en *La Cintia de Aranjuez*, Libro segundo. Ed. de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, CSIC, Instituto Nicolás Antonio, pp. 151-154.

CRUZ DE CASTRO, Marichu (1993). *Romances de la Antigüedad Clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas. Col. Ruta de la Memoria (dirigida por Vicente Cristóbal López), pp. 28-33⁷¹⁶.

CUETO, Leopoldo Augusto de (1869). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, B. A. E.

CUEVA, Juan de la (1945). «Perseo libera de la muerte a Andrómeda», en *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán* (2 vols). Madrid: Ediciones Atlas. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo I, nº 457, pp. 302-304.

CUEVA, Juan de la (1984). *Fábulas mitológicas y épica burlesca*. Ed. de José Cebrián García. Madrid: Editora Nacional. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos.

CUNQUEIRO, Álvaro (1983). *Antología poética* [Edición bilingüe] Selección, prólogo y traducción de César Antonio Molina. Selecciones de poesía española, Plaza & Janés Editores.

DÍEZ Y FONCALDA, Alberto (1653). *Poesías varias de don Alberto Diez y Foncalda. Primera Parte. Dedicada al Excelentísimo Señor Don Antonio Pimentel, Conde de Benavente, i Luna, Duque, i Marques, etc. Gentilhombre de la Camara de su Magestad, i Comendador de Socos, en la Orden de Sant-Iago*. Con Licencia. En Zaragoza, por Iuan de Ybar.

DOMENCHINA, Juan José (2008). *Dánae*. Publicado en el blog palabrasdepoeta-lemoinestar.blogspot.com.

DUEÑAS, Alejo de (1814). *La crianza mugeril al uno Danae. Fabula original saririco-jocosa. Conpuesta en octava rima por el Br. Alejo de Dueñas. Semi-poéta del siglo XVIII*. Reimpreso en Mallorca, en la imprenta de Felipe Guasp.

ENRÍQUEZ DE ARANA Y PUERTO, Gonzalo (1996). «A la fábula de Andrómeda y Perseo», en *El cisne andaluz (Selección)*. Edición, introducción y notas Antonio Cruz Casado. Montilla, ISBN 84-605-0770-X, pp. 226-229.

⁷¹⁶ En este volumen aparecen los romances de Timoneda que estudiamos en el apartado 3. 3. 1. .1 del presente trabajo, editados respectivamente con los núm. 6, 7 y 8 en la citada antología. Según la «Bibliografía» que figura al final de la misma, estos tres textos proceden del volumen *Rosas de romances (rosa de amores, rosa española, rosa gentil y rosa real) por Juan de Timoneda (Valencia, 1573)*, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967. En concreto, los tres romances citados pertenecen a la colección *Rosa de Amores*.

ESPÍNOLA Y TORRES, Juan (1991), *Transformaciones y robos de Júpiter*. Edición crítica de José Cebrián. Madrid: Miraguano Ediciones, Col. «Libros de los Malos Tiempos».

Fabvla de Andromeda y Perseo. A don Pedro Sarmiento de Mendoça, Gentilhombre de la Boca del Rey D. Felipe Quarto el Grande nuestro señor, Cauallero de la orden de Calatraua. Anónima, sin fecha ni lugar de edición (datada entre 1623 y 1656). Conservada en la Biblioteca Nacional, signatura VE/157/3.

FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso, «El Tostado»: *Sobre Eusebio, mineral de letras divinas y humanas, en la historia general de todos los tiempos, y Reynos del mundo, según los comentarios del ilustrísimo y venerable doctor, luz de la Iglesia, y de la Christiandad, Don Alonso Tostado, obispo que fue de Ávila*. (2 vols.). Vol. I: Madrid, Oficina de Melchor Sanchez, Año M. DC. LXXVII; Vol. II: En Madrid, por Francisco Sanz impresor del Reyno, Año de MDCLXXIX.

FERRERA Y PASQUAL, Ignacio (1743). *También habla lo insensible, los encantos de Medusa y aventuras de Perseo*. Barcelona: Joseph Giralt.

GEBHARDT, Víctor (1880). *Los dioses de Grecia y Roma, o mitología greco-romana* (2 vols.). Tomo I. Barcelona: Biblioteca Ilustrada de España y compañía.

GONZÁLEZ, Ángel (1982). *Poemas*. Madrid: Cátedra (edición del autor).

HELGUERO Y ALVARADO, Miguel Antonio (1748). *Fabula de Andromeda y Perseo/ Escrita por el P./ Fr. Miguel Antonio Helguero Alvarado/ Dominico/ Quien la dedica/ Al P. Manuel Rivera/ de la Compañía de Jesús/ en el Año de 1748*. [manuscrita]. En *Papeles varios de literatura y política*, vol. conservado en la Real Biblioteca [II/11441149]. Vol. V, fol. 149r-176r.

ISLA, P. Francisco de(1758). *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes. Escrita por el Licenciado don Francisco Lobón de Salazar , Presbytero, Beneficiado de Preste en las villas de Aguilar, y de Villagarcia de Campos (...)*. Tomo Primero. Con privilegio. En Madrid: En la Imprenta de D. Gabriel Ramírez.

JÁUREGUI, Juan de (1640). *La farsalia original de Juan de Jáuregui Aguilar* Manuscrito original digitalizado en la BN.

LASSO DE OROPESA, Martín (1541). *La Historia que escribió en latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martin Lasso de Oropesa secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condesa de Nassou*. Lisboa: Luis Rodríguez.

LÓPEZ DURÁN, Agustín (1945). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín López Durán (2 vols.)*. Madrid: Ediciones Atlas/ Biblioteca de autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo I, nº 457, Juan de la Cueva: «Perseo libera de la muerte a Andrómeda», pp. 302-304.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2003), «*Donaires del Parnaso*» de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas. Memoria para optar al grado de doctor . Dirigida por el Doctor Ángel Gómez Moro. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología.

MEY, Felipe (1586). *Del Metamorfoseos de Ovidio en Otava Rima. Traduzido por Felipe Mey - Siete libros - Con otras cosas del mismo. En Tarragona por Felipe Mey.*

MOLERO DE LA BORBOLLA, Rafael (1862). *Andrómeda, o la emancipación de la muger.* Sanlúcar de Barrameda.

MONTES, Graciela (1988). *Perseo, el matador de monstruos.* Buenos Aires: CEAL, «Los libritos del centro editor».

NASÓN, Publio Ovidio (1805). *Metamorfoseos o Transformaciones de Ovidio traducidos al castellano con algunas notas para su inteligencia por D. Francisco Crivell, y adornadas con estampas finas por José Assensio. Tomo 1º.* Madrid: Imprenta Real.

---- (1990). *Las metamorfosis.* Traducción en verso de Pedro Sánchez de Viana. Ed., introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Clásicos Universales Planeta.

OWEN, Gilberto (1990). *De la poesía a la Prosa en el mismo viaje (lecturas mexicanas).* México: Paperbak.

PACHECO, Francisco (1649). *Arte de la pintvra, sv antigvedad y grandezas [...]. Por Francisco Pacheco vezino de Seuilla. Año 1649. Con privilegio. En Seuilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajería.* Edición digitalizada por Google Libros. BDHAH (pp.174-176)

PÉREZ DE MOYA, Juan (1977). *Filosofía secreta* (2 vols.). Barcelona: Glosa/Col. La Cara Oculta.

PÉREZ SIGLER, Antonio (1609). *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasson - Traduzidos en verso suelto y octaua rima: con sus allegorias al fin de cada libro. Por el Doctor Antonio Perez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora [***]⁷¹⁷ y añadido por el mismo autor un Diccionario Poetico copiosísimo.* Burgos.

PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana.* Madrid: Atlas.

---- *Los ocho libros de la Primera Parte de la Monarchia Ecclesiastica. Iuan de Pineda (O.F.M). Impresso en Çaragoça: a costa de Hieronymo Serra: en la imprenta de Grabiell [sic] Dixar. Vendese en casa de Luys Ganero. 1576 [fecha corregida más adelante como «errata» y rectificada al año 1577].* Edición digitalizada procedente de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro (1589). *Las Transformaciones de Ouidio: Traduzidas del verso latino, en tercetos, y octauas rimas, Por el Licenciado Viana. En Lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y explicaciones de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia.* Valladolid.

TORRE, Francisco de la (1984) *Poesía completa. Seguida de traducciones de Horacio y del Petrarca del Maestro Sánchez Brocense, Fray Luis de León, don Juan de Almeida y Alonso de Espinosa.* Ed. de M^a Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.

⁷¹⁷

Falta aquí una palabra ilegible por deterioro (perforación) del ejemplar.

---- (s. f). *Soneto XXV* («Amor con la cabeza de Medusa»)/ *Oda 5* («Claros lumbres del cielo y ojos claros»). Ed. digital en www.lospoetas.com.

VEGA CARPIO, Félix Lope de (1983). «De Andrómeda», en *Obras poéticas. Rimas/ Rimas sacras/ La Filomena/ La Circe/ Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.

---- (1984). *La Andrómeda* (poema inserto en la obra *La Filomena*), en *Poesía selecta*. Ed. de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, pp. 726-748.

---- (1985). *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*. Ed. crítica, introducción y notas de Michael D. Mc. Gaha: Kassel Edition Reichenberger.

---- (1993), en *Rimas, I (Doscientos sonetos)*. Ed. crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha.

VITORIA, Fray Baltasar de (1620): *Theatro de los dioses de la Gentilidad*. Salamanca.

VILLENA, Enrique de (2006). *Tratado de la consolación*. Biblioteca Virtual Universal.

II. OTRAS OBRAS, APARATO CRÍTICO Y ESTUDIOS CONSULTADOS

ALAMILLO, Assela (1997). *La Mitología en la vida cotidiana*. Madrid: Acento editorial, Colección Flash.

ALCINA ROVIRA, Juan F. (2005). «Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey». *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 5, pp. 245-255.

ALFONSO X El Sabio (1980). «*Lapidario*» (*según el manuscrito escurialense H. I. 15*). Madrid: Gredos.

ALMEIDA CABREJAS, Belén (2003). «Un nuevo testimonio manuscrito de la sección gentil de la Quinta Parte de la General Estoria». *Revista de Literatura Medieval*, XV/2, pp. 9-41.

---- (2006). «La *Farsalia* castellana de la Biblioteca de Osuna (BNE 10805) y la obra del marqués de Santillana». *Revista de literatura medieval*, nº 18, pp. 71-86.

---- (2013). «*General Estoria*. Breve panorama crítico». *Revista de El Colegio de San Luis. Nueva época*. III, 6, pp. 166-181.

---- (2014) «Amor, abandono, ellos, venganza: algunas heroínas ovidianas en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio». *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias/ M^a Dolores Jiménez López, M^a del Val Gago Saldaña, Margarita Paz Torres, Verónica Enamorado (ed. lit.)*, pp. 18-47.

ALMEIDA CABREJAS, B/ TRUJILLO BELSO, E (2008). «Censura y modificación ideológica en la Quinta Parte de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio». *Diálogo de la Lengua*, I, pp. 165-178.

ÁLVAREZ MORÁN, M. C (1977). «El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*». Cuadernos de Filología Clásica, 13, pp. 9-32.

APARICIO MAYDEU, J, ed (2000). *Estudios sobre Calderón* (2 vols.) Madrid: Istmo, Clásicos y Críticos.

AVALLE-ARCE, Juan B (1974). *La novela pastoril en España*. Madrid: Akal.

BARANDA LETURIO, Consolación (2000). «La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)». *Príncipe de Viana. Anejo. Nº 18 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Francisco Rico)*, pp. 49-65.

BERNABÉ, Alberto (2002) «Orfeo: de personaje del mito a autor literario» *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, nº 18, pp. 61-78.

BERRIO, Pilar (1992). «Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo». Irvine: AIH. Actas XI. Centro Virtual Cervantes.

BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar (1994). *El mito de Orfeo en el renacimiento*. Tesis doctoral dirigida por D. Antonio Prieto Martín. Madrid: Universidad Complutense.

BESCÓS PRAT, Pere (2007): «Humanisme i traducció catalana durant la segona meitat del segle XV: Ferran Valentí, Arnau d'Alfarràs, Francesc Alegre i Aleix de Barcelona». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Traducció i Filologia.

---- (2014). «Comentari i formació literària en Francesc Alegre: Ovidi i Bernardo Illicino» *Llengua & Literatura*. Nº 24, pp. 33-53

BIGLIERI, Aníbal (2005). *Medea en la literatura española medieval*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata/Fundación Decus.

BOCCACCIO, Giovanni (1983). *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. preparada por M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid: Editora Nacional/Clásicos para una Biblioteca Contemporánea-Literatura.

BOCOS, Fermín (1997). *El libro de Michael. La aventura del Mediterráneo*. Barcelona: Plaza y Janés.

BOECIO, Severino (1946). *La consolación de la filosofía*. Traducción de Fray Alberto de Aguayo. Edición e introducción del P. Getino, O. P., 2^a edición. Buenos Aires: Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires-México.

BOMPIANI, Valentino (1992) *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países* (5 vols.). Barcelona: Hora, 4^a ed. Vol. V (1^a ed. en español: Montaner & Simón, S. A, 1963 (es trad. del italiano *Dizionario degli autori*).

BROWN, Kenneth (1982). «Gabriel de Corral: sus contertulios y un MS poético de academia inédito». *Castilla: estudios de literatura*, nº 4, pp. 9-56.

CABALLERO LÓPEZ, José Antonio (2002) «Anio de Viterbo y la historiografía española del XVI». *Humanismo y tradición clásica en España y América*, pp. 101-120.

CABAÑAS, Pablo (1948). *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica (CSIC, Anejos de Cuadernos de Literatura, 1).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*, I, 20. Ed. digital procedente de <http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/VidaSue.pdf>.

CALONGE GARCÍA, Genoveva (1992). «El Teatro de los Dioses de la Gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo». Madrid: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 3, Ed. Complutense, pp. 159-170.

CANNAVACCIUOLO, Margherita (2010). «La resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, pp. 429-442.

CANOSA HERMIDA, Begoña (?). *Estudio sobre «Sponsalia de Amor y Sabiduría», de Luis Hurtado de Toledo*.

CÁRDENAS ROTUNNO, Anthony (1992). «Alfonso X nunca escribió “castellano drecho”». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*/ coord. por Antonio Vilanova, Vol. 1, pp. 151-160.

CARO BAROJA, Julio (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter de la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe.

CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel (1984). «Don Pascual de Gayangos y los libros». *Documentación de las ciencias de la información*, ISSN 0210-4210. Nº 8, pp. 71-92.

CASTRO, Adolfo de (1854). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Tomo I. Madrid: Rivadeneyra. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2008

CÁTEDRA, Pedro M., et alii (1999). *El libro antiguo español, V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*. Salamanca: Universidad.

CHAPARRO, Sandra (2003). «Mito y razón: religión y política en una historia del mundo del siglo XVI». *Foro interno: anuario de teoría política*, nº 3, pp. 67-86.

COLONNA, Francesco (1981). *Sueño de Polifilo*. Valencia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia. Introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza. 2vols. (ed. original: Venecia, 1499).

CONTI, Natale (2006). *Mitología*. Traducción, introducción, notas e índices de: Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán. Universidad de Murcia, 1998. 2^a ed.

COSSÍO, J. M^a de (1998). *Fábulas mitológicas en España (2 vols.)* Madrid: Istmo.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1978). *Emblemas morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1985). «Mitología clásica y cuentos populares españoles». *Cuadernos de filología clásica*, ISSN 0210-0756, nº 19, pp. 119-144.

---- (1989). «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas». *Cuadernos de Filología Clásica* nº 23. Madrid: Universidad Complutense, pp. 51-96.

---- (1996). «Un oscuro manual hispano de mitología: la *Epítome de las fábulas de la Antigüedad* de Juan de Piña (Madrid, 1635)». *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, ISSN 1131-9062, nº 10, pp. 229-236.

---- (1997a). «Andrómeda negra», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil*. Coord. por José M^a Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea, pp. 325-336

---- (1997b). «Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII». *Cuadernos de Literatura griega y latina, I*. Delegación de Galicia. Santiago de Compostela, pp. 125-153.

---- (2000a). «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía». *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, ISSN 1131-9062, nº 18, pp. 29-76.

---- (2000b). «Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica». *Tempus. Revista de Actualización Científica sobre el Mundo Clásico en España*, nº 26, pp. 5-78.

---- (2002a). «Notas de tradición clásica en los dramas mitológicos de Calderón», en *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*. Coord. por Héctor Urláiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega, pp. 137-148.

---- (2002b). «La pervivencia de la Mitología Clásica». *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*/ Coord. por José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea, Vol. 4. ISBN 84-8483-157-4, pp. 1781-1784.

---- (2007). «Mitología clásica en la Literatura Española de la Edad Media y el renacimiento». *Cuadernos de literatura griega y latina*, nº 6, pp. 37-58.

---- (2008). «Perseo y Andrómeda en hexámetros castellanos». *Donum amicitiae: estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*/ Coord. por Antonio Cascón Dorado, pp. 247-258.

---- (2010). «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas». *Lectura y signo: revista de literatura*, ISSN 1885-8597, nº 5, 1, pp. 9-30.

---- (2013). «La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica». *Minerva: Revista de filología clásica*, ISSN 0213-9634, nº 26, pp. 17-51.

CROON, Jean H (1967). *Enciclopedia de la Antigüedad clásica*. Madrid: Afrodiseo Aguado Enciclopedias. Versión española de Marie Paule Bol.

CRUZ CASADO, Antonio (1994). «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del barroco tardío». *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas*./ Coord. por Juan Villegas. Vol. 5. Irvine: Universidad de California, pp. 99-106.

---- (2000-2001) «Un seguidor de Góngora, oriundo de Baena: Miguel Colodrero de Villalobos (1608-¿1660?)». *Angélica: Revista de literatura*, ISSN 1130-8818, nº 10, pp. 119-132.

CUARTERO HUERTA, Baltasar (1949-1979). *Índice de la colección de don Luis Salazar y Castro*. Madrid: Real Academia de la Historia (49 vols.). Vol. XLIV

CUESTA TORRE, M^a Luzdivina (2007). «Los comentaristas de Ovidio en la General Estoria II, caps. 74-115». *Revista de Literatura Medieval*, nº 19, pp 137-169.

DÍAZ LAVADO, Juan Manuel (1994). «Homero y sus alegoristas. De Teágenes a Plutarco». *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 17, pp. 73-87.

Diccionario Espasa. Mitología griega y romana. Dirigido por René Martín. Madrid, Espasa, 1996. 5^a ed., marzo de 2001.

Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana (1984). Ed. al cuidado de Philip Ward. Barcelona: Crítica.

DÍEZ BORQUE, J. M^a (1983). «Estudio preliminar», en *Calderón de la Barca: una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus.

DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, P. (2003). «Al final del laberinto: Ariadna en los Ovidios ilustrados del siglo XVI», en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio/

DÍEZ PLATAS, Fátima (2003) *Profano y pagano en el arte gallego*. Santiago de Compostela: Universidad.

DÍEZ DE REVENGA, F. J (1988). «Literatura en las obras históricas de Alfonso X el Sabio». *Mester*, 17, 1, pp. 39-50.

---- (1999). «Narraciones y leyendas en la obra historiográfica de Alfonso X el Sabio». *Estudios Románicos*, Vol. 11, pp. 105-116.

DÍEZ PLATAS, F./ MONTERROSO MONTERO, J. M (1998). «Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago». *SEMATA. Ciencias Sociais e Humanidades*, ISSN 1137-9669. Vol. 10, pp. 451-472.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1990a). «Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Nº 1 (Separata). Universidad de Zaragoza, pp. 91-104.

---- (1990b). «Sobre Fineo, tío de Andrómeda, en Lope de Vega», en *Epos. Revista de Filología*, vol. VI (Separata). Madrid: UNED, pp. 463-467.

---- (1993a). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.

---- (1993b). «Un soneto mitológico sobre Lope de Vega», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Tomo I.(Separata). Madrid: UNED, pp. 263-273.

DUARTE, J. E (1999), ed. crítica, introducción y notas: Calderón de la Barca, P: *El divino Orfeo*. Kassel-Edition Reichenberger/Pamplona-Universidad de Navarra.

DURÁN, M./ ECHEVARRÍA, R. G (1976). *Calderón y la crítica: historia y antología* (2 vols.). Madrid: Gredos.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2002). *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad.

Esplendido aparato y magnífica ostentacion conque la Villa de Madrid solemnizó la entrada de la Reyna Mariana de Austria, año de 1649. A D. Pedro Sarmiento de Mendoza, Conde de Ribadauia (el volumen se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura VE/126/68)

FERNÁNDEZ, Marta Paz (s/f). «Las imágenes de las *Metamorfosis* en las ediciones impresas de los siglos xv y xvi»

FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (2002). «"Materia de España" y "edificio" de historiografía: algunas consideraciones sobre la década de 1540», en *En torno a las comunidades de Castilla. Actas del Congreso Internacional «Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I»*. Coord. por Fernando Martínez Gil. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-130.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (1976): «"Sobre los dioses de los gentiles" de Alonso Tostado Ribera de Madrigal». *Archivo Español de Arte (AEA)* Jul-Sep XLIX, PP. 338-342.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2003). «¿Qué era ser caballero de una Orden Militar en los siglos XVI y XVII?». *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº 49, pp. 141-164.

FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso, «El Tostado» (1995). *Sobre los dioses de los gentiles*. Edición de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán. Madrid: Ediciones Clásicas.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Esther (2010). «Aproximación al habla de Soneja», en CASANOVA, Emili, ed.(2010). *Els altres parlars valencians. I Jornada de Parlars Valencians de Base Castellano-aragonesa*. Valencia: Denes (161-181, p. 172).

FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano (1993). «Autores clásicos, mitología y siglo xv español: el ejemplo del Tostado», en *Estudios de tradición clásica y humanística (VII Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León)*. Coord. por Manuel Antonio Marcos Casquero. Universidad de León, pp. 17-28

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (1993-94). «La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos: nuevo panorama». *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, nº 18-19, pp. 101-132.

---- (1999). «El taller historiográfico alfonsí: la *Estoria de España* y la *General Estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio». *Scriptorium alfonsí, de los libros de astrología a las "Cantigas de Santa María"*/ Coord. por Ana Domínguez Rodríguez, Jesús Montoya Martínez, pp. 105-126.

---- (2002-2003) «De la historiografía fernandina a la alfonsí». *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, nº 3, pp. 93-134.

FRANCO DURÁN, M^a Jesús (1997). «Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas». *Sriptura*, ISSN 1130-961X, nº 13, pp. 139-149.

GALLARDO, B. J (1863). *Ensayo de una biblioteca espanyola de libros raros y curiosos. Tomo 2./ formado por los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo; coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*. Madrid: Ribadeneyra. Ed digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

GÁLLEGO, Julián (1972). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar. (Ed. original en francés 1968).

GALLEGO MORELL, Antonio (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: CSIC.

GAMECHOGOICOECHEA, Ane (2011). *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*. Valladolid: Universidad.

GARCÍA GUAL, C. (1981). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus. 2^a reimpresión, 1985.

---- (1997). *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA FUENTES, M^a Cruz (2011). «Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno* de A. Díez y Foncalda». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 31, I, pp. 167-184.

GARROTE BERNAL, Gaspar (2006). «Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos». *Lectura y signo: revista de literatura*, nº 1, pp. 41-60.

GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo (1991). *Gaceta y nuevas de la corte de España*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.

GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2003). *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Ed. Complutense. Vol. II, p. 1145.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1990). *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del xv*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

GÓMEZ PÉREZ, José (1959). «Fuentes y cronología de la *Primera Crónica General de España*». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXVII, 2, pp. 615-634.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Esperanza Macarena (1994). *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogiae Deorum por Martín de Ávila. Edición crítica. Introducción, estudio y notas filológicas*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Pilar Saquero Suárez-Somonte. Madrid: Universidad Complutense.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1986). *Antología poética*. Ed. de Antonio Carreira. Madrid: Castalia Didáctica.

GONZÁLEZ, Ximena Laura (2007). «Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005/* Coord. por Germán Vega-García-Luengos, Rafael González Cañal, pp. 243-250.

GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2008). «Perseo y Teseo en Emilio Carballido». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 239-260.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (1997). «Un ciclo mitológico tardío de la pintura mitológica sevillana: “La Historia de Perseo”, por Escobar». *Archivo español de arte*, 70: 279 (1997: julio/septiembre), pp. 285-295.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2013). «Una curiosa versión de la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio en el xviii español». *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, Vol. 36, nº 1, pp. 99-108.

GONZÁLEZ ROLÁN, T (1988). «Lucano en el medievo hispánico (con especial referencia al siglo XIII)». *Actas II Congreso Hispánico de Latín Medieval (I)*, pp. 73-82.

GRANT, M/ HAZEL, J (1997). *Diccionari de mitologia clàssica*. Trad. de Manuel Farran. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

GRAVES, R (1999). *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid: El Mundo-Unidad Editorial, Colección Millenium-las 100 joyas del milenio.

GRIGORIADU, Teodora (2003). «Situación actual de Luciano de Samósata en las bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XII-XVII)». *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 13, pp. 239-272.

---- (2006). «Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro». *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 16. ISSN: 1131-9070, pp. 181-193.

---- (2010). «*La obra de Luciano samosatense, poeta excelente*». *Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*. Memoria para optar al grado de doctor, bajo la dirección de la Dra. D^a Ana Vian Herrero. Madrid: Universidad Complutense.

GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós

HAYERBECK OJEDA, N. E (1973). «La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo»: *R. F. E*, LVI, pp. 67-93.

HEBREO, León (1947). *Diálogos de Amor*, trad. del Inca Garcilaso de la Vega. Buenos Aires: Austral.

HERMOSILLA (2011). *Decapitatio: Acción y efecto de decapitar*, Tesis Magister. Barcelona: Universidad.

HERRERO LLORENTE, V. J. (1959). «Influencia de Lucano en la obra de Alfonso el Sabio. Una traducción anónima e inédita». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXVII, 2, pp. 697-715.

----- (1961). «Laso de Oropesa y su traducción de la Farsalia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXIX, 1-2, pp. 751-773.

---- (1964). «Jáuregui, intérprete de Lucano». *Helmantica*, 15 (46-48), pp. 289-410.

HIGHET, Gilbert (1996). *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica (2 vols.).

HIGUERAS GONZÁLEZ, Remedios (2012). «El mito de Perseo y Andrómeda en el teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca». *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura/* Coord. por Aurora López López Andrés Pociña Pérez, María de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Universidad, pp. 245-252.

<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/07/historias-de-valladolid-tesoros.html>

<http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichacasa.aspx?id=49>

HUERTA CALVO, Javier, dir. (2003). *Historia del teatro español* (2 vols.) Madrid: Gredos.

HUERTA, J. /PERAL, E. /URZAIZ, H (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.

JIMÉNEZ ROSAS, M^a del Carmen, *et alii* (2009). *Plan de exportación del café orgánico de Chiapas al mercado italiano (tesis colectiva de licenciatura)*. México, D.F.

KANELLIADOU, Vasilikí (2004). *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX* (Tesis doctoral dirigida por Rafael López Guzmán y José Luis Calvo Martínez). Granada: Universidad.

KIRK, G. S. (1973). *El mito: significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral editores.

JIMÉNEZ ROSAS, M^a del Carmen, *et alii* (2009), *Plan de exportación del café orgánico de Chiapas al mercado italiano* (tesis colectiva de licenciatura). México, D. F.

Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara, in ottava rima. Di nuovo dal proprio autore riuedute, e corrette, in Venetia: appresso gli Heredi di Prietro Behuchino, 1588.

LEGAJO 2034 (contiene el Inventario de Bienes de don Pedro Sarmiento de Mendoza). Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

LEGAJO 2179 (contiene el Testamento de don Pedro Sarmiento de Mendoza). Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

LIBERAL, Antonino (2003). *Metamorfosis*. Ed. de José Ramón del Castro Nieto. Madrid: Akal/Clásica.

LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa (1958). «La *General estoria*: notas literarias y filológicas (I)». *Romance Philology*, 12, pp 111-142.

---- (1959). «La *General estoria*: notas literarias y filológicas (I)». *Romance Philology*, 13, pp 1-30.

---- (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.

LÓPEZ BASCUÑANA, M^a Isabel (1977). «El mundo y la cultura grecorromana en la obra del Marqués de Santillana». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXXX, 2, pp. 271-320.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2003), «*Donaires del Parnaso*» de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas. Memoria para optar al grado de doctor. Dirigida por el Doctor Ángel Gómez Moro. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

(1991). «Las pinturas de Becerra en el palacio de El Pardo y la iconografía de Perseo y Pegaso». CSIC/Alpuerto, pp. 263-271.

LUGO, m^a Isabel (1985). «Una fuente española desconocida sobre mitología clásica: “Las diez cuestiones vulgares” de Alonso de Madrigal, El Tostado». *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art*, n^o 11. ISSN 0211-0768. Barcelona: Universitat, pp. 163-176.

MANRIQUE FRÍAS, Gerardo (2010). *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Dr. Juan Antonio López Férez. Madrid: UNED.

MARTIN, Georges (2000). «El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes», en *La historia alfonsí y sus destinos (siglos XIII-XV)*, 68. Madrid: Casa de Velázquez (halshs-00115821), pp. 9-40.

---- (2003) «Determinaciones didáctico-propagandísticas en la historiografía de Alfonso X el Sabio», en *La construcción de los estados europeos en la edad media: la propaganda política*. Benisa (halshs-00160899), pp. 1-22

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2002). *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Agustín de la Granja, Universidad de La Rioja. Editada posteriormente en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.

MARTÍNEZ CABEZÓN, Estela (2014). *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)*. Tesis doctoral dirigida por Jorge Fernández López. Logroño: Universidad de La Rioja.

MARTÍNEZ INIESTA, Bautista/ MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B (2009). «Dos mitos griegos en Lope y Calderón». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense. Ed. digital de la Biblioteca Virtual Universal.

MARTÍNEZ I ROMERO, T./ MICÓ I CATALÀ, I (1991). *Vocabulari de mitologia*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1999). «Manuscritos e impresos de 1701 a 1750 en una biblioteca de Albacete». *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*. Nº 42, pp. 103-155.

MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan (1964). «Estudio preliminar», en PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Madrid: Atlas.

MONCRIEFF, A. R. Hope (1998). *Mitología clásica*. Madrid: Edimat Libros.

MORALEDA GARCÍA, Pilar (1988). «El mito de Perseo en Lope y Calderón». *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español: (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*/ Coord. por Francisco Ruiz Ramón, pp. 262-269.

MORCILLO EXPÓSITO, Guadalupe (2002). «Breves apuntes sobre un romance mitológico: Perseo liberta de la muerte a Andrómeda (Juan de la Cueva)». *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*/ Coord. por A. Espigares, A. M^a Aldama, M^a F. del Barrio, Vol. 2, pp. 779-786.

MOYA DEL BAÑO, Francisca (1967). *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Murcia: Editum.

NASÓN, Publio Ovidio (2002). Texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira (versión bilingüe latín-español). Vol. I (LIB. I-IV). Madrid: CSIC. Alma Mater, Colección de autores griegos y latinos (1^a ed. Madrid, 1964). 5^a ed: Madrid, 1992 (1^a reimpresión).

NAVARRETE ORCERA (s/f).«La *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya». www.humanismogiennense.es

---- (2002). «Manuales de Mitología en España (1507-2002)» *Tempus. Revista de Actualización Científica sobre el Mundo Clásico en España*, nº 31, pp. 5-107.

NIEDEREHE, Hans-Josef (1987). «Alfonso X y el ambiente lingüístico de su tiempo». Madrid: *Sociedad General Española de Librería XIII*, 2. -1, pp. 217-239.

NOËL, J. F. M (1991). *Diccionario de mitología universal* (2 vols.). Supervisado, ampliado y corregido por el prof. Francesc-Lluís Cardona. Barcelona: Edicomunicación.

---- (2003). Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid, Cátedra/ Letras Universales, 1995 (5^a ed.)

Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Tomo Segundo. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1859, p. XXXIII. (ed. digital en Google Play)

PARKER, A. A (1991): *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias.* Madrid, Ed. Cátedra/ Crítica y estudios literarios. Ed. de Deborah Kong.

---- (1983). *Los autos sacramentales de Calderón.* Barcelona: Ariel/Letras e ideas.

PÉREZ GUILLÉN, Vicente (1985). «Del barroco calderoniano a la sacralización rococó. Perseo y Andrómeda». *Goya. Revista de arte*, nº 187-188, ISSN 00172715, pp. 90-96.

PIZÀ, Antoni (2002). *Antoni Lliteres. Introducció a la seva obra.* Artà: Edicions Documenta Balear.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2006a). «En torno a la dilogía salaz. Bifurcaciones eróticas y estrategias burtescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos». *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española/* Coord por José Ignacio Díez. Madrid: Editorial Complutense, pp. 107-136.

---- (2006b). «En torno a algunos sonetos “ejemplares” de Miguel Colodrero de Villalobos». *Península: revista de estudios ibéricos*, nº 3, pp. 151-164.

Portal de Archivos Españoles. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España

PORTÚS PÉREZ, Javier (1989). «Difusión y transformaciones de un tema clásico en el Siglo de Oro: la liberación de Andrómeda». *Cuadernos de arte e iconografía* ISSN 0214-2821. Tomo 2, nº 4, pp. 84-92 (tomado de: Revista virtual de la Fundación Universitaria Española).

POSSAMAÏ-PÉREZ (2006). *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation.* Paris: Honoré Champion.

PRIETO BERNABÉ, José Manuel (2005). «"Recibida y admitida de todos..."». La lectura de la historia en la sociedad madrileña del Siglo de Oro». *Hispania: Revista española de historia*. Vol. 65, nº 221, pp. 877-938.

PROPP, V (1977). *Morfología del cuento*. Caracas.

RICO, Francisco (2010). *Alfonso el Sabio y la «General Estoria: tres lecciones*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ROMOJARO, Rosa (1991). *Lope de Vega y el mito clásico*. Universidad de Málaga.

RUBIO ÁLVAREZ, Fernando (1958) «Un fragmento de la traducción hecha por Alfonso el Sabio del poema de Lucano *La Farsalia*». *La ciudad de Dios*, 171, pp. 83-95.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra-Lingüística.

RUIZ DE ELVIRA, A (1975). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.

RUIZ RAMÓN, F. (1983). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

---- (1984). *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.

RUIZ RAMÓN, F./ OLIVA, C, coord. (1988). *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español. (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Madrid: Taurus (Persiles 188). Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.

SALAMANQUÉS PÉREZ, Virginia (2002). «El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria». *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán/ Coord. por José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea*, Vol. 4. ISBN 84-8483-157-4, pp. 1863-1868.

SALAS SALGADO, Francisco (2000). «La enseñanza humanística en el siglo XVIII en Canarias a través de la biblioteca de Antonio Tavira» *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 46, pp. 235-267.

SALOMÓN, N (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Trad. de Beatriz Chenot. Madrid: Castalia.

SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth (1999). «El mito de Perseo en la obra de Ítalo Calvino», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. ISSN-e 1139-3637. Nº 13. Madrid: Universidad Complutense.

SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar/ GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1985). «Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española». *Cuadernos de Filología Clásica*. Vol. XIX. Madrid: Ed. Universidad Complutense, pp. 85-99.

SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2000). *Tradición clásica y literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad.

--- (2008). *La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Ediciones Clásicas, S. A.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo (2003). «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria». *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 7, pp. 397-421.

SERRANO DEZA, Ricardo (1999). «El principio de analogía en *Andrómeda* y *Perseo* de Calderón». AISO. Actas, V (Centro Virtual Cervantes), pp. 1202-1215.

SEZNEC, Jean (1983). *Los dioses de la antigüedad en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Taurus.

TOPPER, Ilya U. (1998). «Apuntes sobre la Era Islámica en el contexto mediterráneo», en *Al-Andalus Magreb, anuario del Área de Estudios árabes e islámicos*. Cádiz: Universidad, Vol. VI.

TRAVER VERA, Ángel Jacinto (1996). «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 11. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, pp. 211-234

TRIGUEROS CANO, José Antonio (1992). *Santillana y Poliziano: dos cartas literarias del siglo xv*. Murcia: Universidad.

TUSÓN, Vicente (1986), ed: VV. AA: *Antología de poesía barroca*. Madrid: Biblioteca Didáctica Anaya.

VALBUENA BRIONES, Á (1977). *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Austral.

---- (1985). «La concepción emblemática en la representación del teatro calderoniano». RILCE. *Revista de Filología Hispánica*. Vol. 1, nº 2, pp. 285-295.

VALBUENA PRAT, Á (1972). «Prólogo» a Calderón de la Barca, P: *Autos sacramentales I: La cena del rey Baltasar – El gran teatro del mundo – La vida es sueño*. Madrid: Espasa-Calpe/ Clásicos Castellanos. 6ª ed.

VEGA, Garcilaso de la (1992). *Poesías completas*. Ed. a cargo de Ángel L. Prieto de Paula. Madrid: Castalia Didáctica.

VV. AA (1975). *Biblia de Jerusalén*. Nueva ed. totalmente revisada y aumentada. Bilbao: Desclee de Brouwer.

VV. AA (2001). *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*. Dirigido por René Martín. Madrid: Espasa.

WARDROPPER, B. W, ed. (1983). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3: *Siglos de Oro: Barroco*. Madrid: Crítica.

YNDURÁIN, D (1981). «Estudio preliminar», en Calderón de la Barca, P: *El gran teatro del mundo*. Madrid: Alhambra/ Clásicos.

ZAPPALA, Michael (1982). «Luciano español». *NRFH*, XXXI, pp. 25-43.