

MATERIA MITOLÓGICA Y GÉNERO LITERARIO: UN EJEMPLO EN LOPE DE VEGA

José Domínguez Caparrós
UNED

Al comentar un soneto de Lope de Vega sobre Andrómeda, tuve que interesarme, forzosamente, por el mito clásico de Perseo, y las distintas apariciones en la obra del autor español. El tema de Andrómeda aparece en el soneto 86, titulado *De Andrómeda*¹, en un soneto inserto en *Los palacios de Galiana*, en la comedia mitológica *El Perseo*, en el poema *La Andrómeda*, incluido en *La Filomena*, y hay una alusión en unos versos de *La Circe*². Lógicamente, el uso del mito en distintas ocasiones por el mismo autor ofrece una magnífica ocasión para estudiar el juego que da la materia mitológica: desde repeticiones de versos con alguna modificación mínima, a invenciones de personajes o caracteres para acomodar el asunto a las reglas de un género determinado. Un ejemplo: la situación de Andrómeda es descrita en un endecasílabo que se parece bastante en cada uno de los sonetos y en el poema *La Andrómeda*. El soneto 86 empieza:

1.- José Manuel Blecua lo edita, con el n.º 48, en Lope de Vega, *Lírica*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 130-131.

2.- Ver *Los palacios de Galiana*, en *Obras de Lope de Vega*, vol XXVIII, Madrid, Atlas, 1970, (BAE, CCXXXVIII), p. 397; la comedia mitológica *El Perseo*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. XIV, Madrid, Atlas, 1966, (BAE, CXC), pp. 2-50; el poema, incluido en *La Filomena*, titulado *La Andrómeda*, en *Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1974, 2.ª edic., pp. 726-748. Tienen interés también cuatro versos que en *La Circe* se refieren a Andrómeda, y que son (vv. 769-772):

Andrúmeda, que ya parece tanto
a la que atada al mar en alta roca
dio principio a sus perlas con su llanto,
las de la playa a lágrimas provoca.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

Atada al mar, Andrómeda lloraba.

El soneto de *Los palacios de Galiana* empieza con el verso:

Atada a un risco, Andrómeda lloraba.

Y en el poema *La Andrómeda*, el verso 386 dice:

Ligada al mar, Andrómeda lloraba.

Puede compararse también el motivo del llanto en cada uno de los tratamientos del asunto, si se quiere desarrollar el estudio de las posibilidades de variación estilística.

Estas variaciones estilísticas no son del todo ajenas a las exigencias genéricas. En el soneto 86, la descripción del llanto, que ocupa los tres últimos versos del primer cuarteto, se basa en una acumulación de metáforas referidas a las lágrimas (*rocío, cristal frío, aljófares*), y a los ojos (*nácares, conchas*):

los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.

En la comedia *El Perseo* el llanto aparece de forma menos complicada:

mira cómo de sus ojos
tan bellas lágrimas caen,
que en el mar se vuelven perlas³.

¿Es ajeno a esta variedad el hecho de las distintas exigencias de la comunicación literaria en uno y otro género? Creo que la comunicación dramática impone, sin duda, menor dificultad de las metáforas, al menos en las partes narrativas. Pienso que hay una relación entre género y materia poética. En el soneto se trata, en efecto, de una situación estática: el momento en que Andrómeda espera su fin atada junto al mar. Léase el texto.

De Andrómeda

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.
Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar, como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cenit la contemplaba.
Los cabellos al viento bullicioso
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.

Casi podría pensarse que el soneto es el comentario de un cuadro mitológico. Rubens

3.- Ver *ed. cit.*, p. 46.

y Lucas Jordan (s. XVII) nos han dejado en el Museo del Prado sendos cuadros sobre Andrómeda⁴.

Está claro que Lope no quiere contarnos la historia de Andrómeda, que en la mitología clásica está en estrecha relación con la más amplia de Perseo. El mismo Lope ha tratado detenidamente el mito de Perseo y Andrómeda en dos ocasiones: en la comedia mitológica *El Perseo* y en el poema *La Andrómeda*⁵.

El soneto es un buen ejemplo de una de las maneras como es utilizada la mitología en el Renacimiento y el Barroco. Pues si ya a fines del siglo V a. C. los mitos dejan de tener la adhesión de la creencia, y se convierten en motivos artísticos y narraciones literarias, en el Renacimiento el uso ornamental y poético del mito es el predominante en la poesía lírica. Con expresión del profesor Carlos García Gual, podría resumirse esta actitud de la siguiente manera:

«Hay una enorme riqueza figurativa, como si la mitología fuera un libro de imágenes vistosas y lúdicas, y, en contraste, una gran pobreza hermenéutica o, más bien, un desinterés por la exégesis»⁶.

En este contexto, se explica perfectamente que un motivo con más carácter plástico que funcionalidad narrativa, dentro de la historia total del mito, sea tratado como tema exento en un género tan breve y fijo como el soneto.

Dos son los puntos que van a dirigir todo lo que yo diga: I. un intento de aislar

4.- Ver Antonio J. Onieva, *La Mitología en el Museo del Prado*, Madrid, Editorial OFFO, 1972, pp. 10-15. El soneto de *Los palacios de Galiana* sirve como motivo ornamental a las quejas de un personaje femenino:

Atada a un risco Andrómeda lloraba,
de las ajenas culpas inocente,
y el mar, con blanca espuma, diligente,
quebrándose en las peñas, le ayudaba.
Entre sus hondas cuevas voz formaba,
con que los dos al cielo tristemente
favor pedían, cuyo mal presente
por los ojos del sol mirando estaba.
Bajó Perseo con igual deseo,
batiéndole 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.

Ver *op. cit.*, p. 397.

5.- José M.^a de Cossío, en sus *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, comenta con cierta extensión *La Andrómeda*, pero no *El Perseo*, pues prescinde del teatro en su estudio. El comentario de Cossío contiene alguna inexactitud cuando se refiere al papel de Fineo, tío de Andrómeda. Véase mi nota «Sobre Fineo, tío de Andrómeda, en Lope de Vega», en EPOS, VI, 1990, pp. 463-467. *El Perseo* recrea el mito con abundantes invenciones, que se acomodan a la comedia de acción tal como la concibe Lope, según se verá más adelante.

6.- Ver Carlos García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 63. Ver también Francisco Rodríguez Adrados, «El mito griego y la vida en Grecia», en José Alcina Franch (comp.), *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, CIS y Siglo XXI, 1984, p. 72.

algunas ideas que puedan servir de guía en lo que se dice que representa el mito en el arte y la literatura del siglo de oro; y 2. una ilustración de esas ideas con el tema de Perseo en una comedia de Lope, contrastando con el tratamiento en un poema narrativo sobre el mismo asunto. Así habrá ocasión de reflexionar sobre la función de la materia mitológica, y sobre la incidencia que en la misma tienen las peculiaridades genéricas.

El profesor Carlos García Gual, en el capítulo de su libro *La Mitología* dedicado al Renacimiento, hace una magnífica presentación sintética del significado que la mitología clásica tiene en el arte de esta época. Recuerdo algunas de las ideas allí expresadas y que son especialmente útiles, y pido disculpas por la inevitable traición que lleva consigo la traducción, la interpretación del pensamiento del profesor García Gual. El mito, en el Renacimiento, es un lenguaje que se renueva semánticamente como instrumento expresivo de una nueva comprensión 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 y siempre simbólica. Esta mitología ofrece el ejemplo para un modo de creación, una forma de mitologizar activo que recrea nuevas historias y leyendas épicas⁷.

A la luz de las consideraciones generales que hace el profesor Carlos García Gual pueden entenderse las apreciaciones, lógicamente parciales, que hago seguidamente, y que pretenden centrarse en el papel de la mitología en la literatura española del siglo de oro. Juan Manuel Rozas, cuando estudia el mito de Faetón en esta época, concluye, entre otras cosas, que el mencionado mito puede servir: de juiciosa moraleja, como epíteto laudatorio, ejemplo de enamorados, para materia de un poema épico-mitológico, como un caso de honra y honor⁸.

No creo inútil la propuesta de un esquema en que se integraran las distintas apreciaciones sobre la función del mito en la literatura de nuestro siglo de oro. El que yo haría tiene cuatro apartados, consagrados a las grandes funciones del mito: el primero se refiere al mito como elemento ornamental; el segundo, a su papel de lenguaje que expresa el mundo; el tercero tiene que ver con su carácter alegórico y la consiguiente enseñanza moral; el cuarto, con sus posibilidades de simple materia narrativa. Muy brevemente explico qué entiendo por cada una de las tres primeras funciones, y dejo el comentario de la cuarta, la narrativa, para cuando tenga que hablar de las obras de Lope de Vega en que se centrará la segunda parte de mi exposición⁹.

7.- Ver Carlos García Gual, *op. cit.*, pp. 64-67.

8.- Ver Juan Manuel Rozas, «El Faetón del conde de Villamediana: estructura y significado», en Rico, F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, III, 1983, p. 720. En muchos otros estudios sobre el mito en autores concretos de esta época se encontrarán, lógicamente, observaciones sobre la función del mito en literatura. Por poner un solo ejemplo, referido al gran usuario de la mitología y del mitologizar activo que fue Góngora, remito al trabajo de Pamela Waley, «Some uses of classical mythology in the *Soledades* of Góngora», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), pp. 193-209. Destaca la autora, en comparación con Sannazaro, que Góngora integra los elementos de la religión greco-romana de forma más alegórica, y que el autor español hace un uso más decorativo de la mitología, al tiempo que la utiliza como aparato imaginativo de su mente.

9.- No me parece inútil un trabajo que tratara de sistematizar lo que se ha dicho sobre la función

La savia que el arte y la poesía de la época busca en los mitos, según Jean Seznec¹⁰, muchas veces no va a cumplir más que una función ornamental. María Rosa Lida habla, de pasada, de la «imperiosa ornamentación mitológica en la poesía del siglo de oro»¹¹. Ni que decir tiene que cuando la poesía pregona su vocación de cultura extrema, a principios del siglo XVII, entonces la mitología va a ser utilizada como uno de los componentes de esa ornamentación culta. Claramente lo ha dicho Emilio Orozco:

«El gusto por el mundo culto del saber terminará utilizando las alusiones a los más distintos conocimientos —sobre todo los que se refieren a la Antigüedad clásica y especialmente a la mitológica— como una forma de embellecer la expresión»¹².

Es fácil llegar, por el camino de la voluntad de ornamentación, a la pedantería a que se refiere el ya citado Jean Seznec¹³.

La ornamentación puede estar unida a una segunda función: la de lenguaje a que se traduce el mundo, para cumplir de esta manera con unas necesidades expresivas. Dámaso Alonso ha estudiado en Góngora el uso de la alusión mitológica como fórmula de comprensión del mundo. Según el crítico español, la concepción grecolatina del mundo se basa en el desdoblamiento de este en dos zonas: la tornadiza realidad, abajo; su representación mítica en fórmulas, arriba. El Renacimiento asume esta representación, y también Góngora:

«Automáticamente tiende a arraigar cualquiera de las formas de la vida en el cielo fijo de la representación mitológica».

Procedimientos estilísticos para esta traducción de un mundo que se escapa a un mundo fijo son: comparaciones y perfrasis mitológicas, concepción de la fábula como algo que tiene una virtud activa sobre el presente (por su eficacia ejemplar, por la huella del mito en animales y plantas, por la acción directa de los dioses en actividades humanas: Venus conduce al tálamo a los novios en la *Soledad primera*)¹⁴.

del mito en la literatura del siglo de oro. Una parte de este trabajo tendría que estar dedicada a los tratadistas de poética de aquel momento. En los comentarios de Herrera a la poesía de Garcilaso, por ejemplo, hay un derroche de saber mitológico, de conocimiento del mito como materia literaria o como portador de significados alegóricos. Herrera conoce a los intérpretes de los mitos o a mitólogos como Apolodoro, autor de *Biblioteca*. Puede verse, como ejemplo, su comentario al mito de Dafne, en Gallego Morell, A. (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 351-352. Pueden verse igualmente pasajes interesantes referidos a los mitos en A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, II, pp. 65, 94-95; III, p. 176; y en Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, I, pp. 90-92, 106-107, 120.

10.- Ver Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, París, Flammarion, 1980, p. 231.

11.- Ver María Rosa Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 147.

12.- Ver Emilio Orozco, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988, I, p. 67.

13.- Ver Jean Seznec, *op. cit.*, p. 232.

14.- Ver Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, V, 1978, pp. 325-328. Creo que puede aducirse como propio de esta función expresiva el hecho que comenta Angelina Costa, al observar que los poetas toman el mito

«como término comparativo de su propia experiencia personal amorosa, escogiendo entre aquellos personajes o ficciones que mejor conciertan con sus propósitos expresivos».

Ver Angelina Costa, «Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme*, de Lope de

Andrée Collard, por su parte, observa la utilización que Lope de Vega hace de la mitología como base para la construcción de conceptos¹⁵.

La función alegórica está estrechamente emparentada con la necesidad expresiva. El mito sirve como velo, hermosa cobertura para la enseñanza que transmite la poesía, como observara O. Green en 1950¹⁶, y antes J. Seznec. La interpretación alegórica del mito es una viejísima actividad, como bien saben los conocedores del mundo clásico¹⁷. Recuerdo, en la tradición medieval española, a D. Enrique de Villena y *Los doze trabajos de Hércules*. Sí me parece interesante reproducir las palabras del Pinciano, por tratarse de un testimonio claro de la época, cuando dice:

«[...] y vos, ¿no os acordáys del dicho fin de la Poética, que es enseñar? Pues esta especie de doctrina es la más sólida que la Poética tiene: y, si queréys algo desto, leed los autores mithológicos, que ellos os darán papeles hartos que leer, y veréys que esos poemas graues están llenos destas ánimas alegóricas»¹⁸.

Habrà ocasión de volver a estas funciones del mito en la literatura del siglo de oro, pero será para ilustrar con algún ejemplo de las dos composiciones de Lope de Vega en que se va a centrar la segunda parte de este trabajo. Para ella he elegido el mito de Andrómeda y Perseo, en sus dos tratamientos extensos: narrativo y dramático.

Para mi propósito es necesario tener un resumen de la trama, y empiezo por la del poema narrativo que aparece publicado en 1621, en *La Filomena*, lleva por título *La Andrómeda* y consta de 98 octavas reales:

Nacimiento y destierro de Perseo

Acrisio, padre celoso, encierra a su hija Dánae en una torre a la que no

Vega», en Ruiz Ramón, F., y Oliva, C. (coord.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, p. 279.

15.- Ver A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Waltham, Brandeis University: Madrid, Castalia, 1967, pp. 36,37. Cita allí Collard un interesante pasaje de la dedicatoria de *La Angélica* que se refiere al sentido de la mitología, y que yo reproduzco ahora:

«Usar lugares comunes, como engaños de Ulysses, Salamandra, Circe y otros. ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre que se fundan varios conceptos?»

La aprobación del tratado de Fray Baltasar de Vitoria es otro de los textos bien conocidos en que Lope manifiesta su pensamiento acerca de la utilidad de la mitología:

«[hallo] una lección importantíssima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad embolvió la antigua Filosofía en tantas fábulas para exornación, y hermosura de la Poesía, Pintura, y Astrología, y en cuyo ornamento los Teólogos de la Gentilidad, desde Mercurio Trimegisto hasta el divino Platón hallaron por símbolos, y geroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del Pimandro, y del Timeo, que los Egypcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo».

Ver Fray Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620, Madrid, Imprenta Real, 1673, 2 vols.

16.- Ver Otis H. Green, «Fingen los poetas: Notes on the Spanish Attitude Toward Pagan Mythology», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, C.S.I.C., 1950, pp. 276-288.

17.- Véase la obra fundamental de Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, Éditions Augustiniennes, 1976. También se encontrarán datos útiles sobre esta cuestión en E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1976.

18.- Ver A. López Pinciano, *op. cit.*, III, p. 176.

puede entrar el sol, quien se queja de ello a Júpiter. Este manda al viento penetrar en la torre, habitación donde está Dánae, y comenta a Júpiter su belleza. El dios «por los oídos empezó a querella» (v. 60) y la posee transformado en lluvia de oro. Dánae, para justificarse, sospecha que tiene que ser un dios el causante de su futura maternidad. Nace Perseo, y Acrisio, compadecido por la hermosura del niño, lo entrega, con su madre, al mar en una nave sin gobierno. Llegan a Acaya, donde Polidetes, el rey, informado por Neptuno, acude, se enamora, y Dánae cede a sus requerimientos. Cuando crece Perseo, Polidetes, temeroso de su origen divino, quiere apartarlo y lo manda a matar un monstruo al Atlas.

Medusa

Deseoso de gloria, Perseo se calza «dos coturnos de oro» de Mercurio, y, con el escudo que le regala Palas, llega por los aires al monte Atlas. El castillo de Medusa es vigilado, con un solo ojo, por sus dos hermanas; Perseo se lo quita. Explicación del origen de las serpientes de los cabellos de Medusa: seducida por Neptuno, Minerva se venga transformándole lo más bonito que tenía, el pelo. Perseo, cubierto con el escudo, entra en el palacio y decapita a Medusa mientras duerme.

Pegaso

Perseo se lleva por los aires la cabeza sangrante de Medusa, y de la mezcla de sangre y tierra nace un caballo alado [Pegaso], que se para en el Parnaso y allí, de su pie derecho, nace la fuente en que beben los poetas.

Atlas

Continúa Perseo su vuelo, y la sangre que sigue manando de la cabeza de Medusa se convierte en serpientes en el desierto de Libia. Se para a descansar junto al castillo de Atlas; este no le deja ver el manzano de oro, por lo que Perseo lo convierte en gigante de piedra que sostiene el cielo.

Andrómeda

Llega volando al reino de Cefeo, ve a Andrómeda atada junto al mar, y al punto se enamora de su belleza. Se sienta junto a ella y es informado por la misma Andrómeda de las causas de su situación: un monstruo es enviado por un dios para complacer a las Nereidas, ofendidas por su madre. Perseo, preguntado por su identidad, narra sus aventuras, promete defenderla y le pide que sea su mujer. Andrómeda acepta. El monstruo se acerca, Perseo le pide a Cefeo que le dé a Andrómeda; interviene la madre (a la que Lope llama Calíope) accediendo a la petición. Por allí está el cobarde Fineo, tío de Andrómeda enamorado de ella. Avanza el monstruo; Perseo se eleva y Andrómeda, también enamorada y con gesto generoso, le pide que no arriesgue la vida. Perseo, tras invocar a Júpiter, ataca y mata con su espada al monstruo, que es sepultado en el mar. Los dioses se aplacan, la multitud, entre cánticos, libera a Andrómeda.

Coral

Perseo se limpia las manos en una vara que se convierte en coral, y sacrifica a Júpiter, agradecido.

Boda

Cuando se está celebrando la boda, Fineo ataca con su lanza a Perseo, falla, y es herido en el brazo por la misma arma devuelta por el héroe. Pide clemencia Fineo, cobarde; Perseo no lo remata, pero le muestra la cabeza de Medusa y queda petrificado. Entre la admiración popular, Andrómeda y Perseo se unen felizmente.

En este resumen, que forzosamente tiene que dejar sin recoger muchos detalles, puede apreciarse la permanencia esencial de los elementos de la historia del mito clásico, de la fábula; y, además, su disposición en la trama, en la intriga, respeta el orden cronológico¹⁹.

En esto se diferencia del orden con que aparece la historia contada en las *Metamorfosis* de Ovidio, a partir del verso 610 del libro IV²⁰. Recordemos los grandes bloques de su disposición: tras la referencia a su nacimiento de Dánae, fecundada por la lluvia de oro, se habla de Perseo volando con la Medusa e infestando de serpientes las arenas de Libia. A continuación se trata de la metamorfosis de Atlas en cordillera, para empezar luego la historia de Andrómeda, seguir con la metamorfosis del coral, y, en la boda, Perseo, en conversación con un invitado, narra sus hazañas anteriores: cómo se apodera de la cabeza de Medusa (Ovidio no entra en las razones de por qué va Perseo allí) y cómo nace Pegaso de su cabeza. Otro invitado le pregunta por el origen de las serpientes en la cabeza de Medusa. Ovidio desarrolla en los 235 primeros versos del libro V la batalla de Fineo y Perseo en una recreación épica, en la que Perseo vence gracias a la cabeza de Medusa. Perseo, con su esposa, vuelve a su patria y petrifica a Preto, que había usurpado el trono de Acrisio.

No es mi propósito especificar qué elementos son originales del tratamiento de Lope de Vega y cuáles debe a los mitógrafos clásicos —Ovidio, principalmente— o de su época. Por supuesto que estos aspectos de detalle son muy interesantes para una lectura minuciosa que intente comprender el estilo de Lope²¹.

19.- Es fundamental tener en cuenta la distinción que los formalistas rusos entre *fábula* (lo que efectivamente ha pasado) y *trama* (la manera como el lector se entera de lo que pasa). Ver B. Tomachevski, «Thématique», en T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, p. 268.

20.- Tampoco aparece contada en orden cronológico en la obra de Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, 1585, Madrid, Los Clásicos Olvidados, 1928, 2 vols, ni en la de Fray Baltasar de Vitoria. Sí lo es en el relato de Apolodoro en *Biblioteca*, II, 4, 1-5 (Madrid, Gredos, 1985).

21.- Los detalles habrá que buscarlos, primeramente, en Ovidio, en Juan Pérez de Moya y en Fray Baltasar de Vitoria. El tratado, en forma de diccionario de temas mitológicos, con su explicación alegórica, de Juan Pérez de Moya recoge, en relación con la historia de Perseo tal como la cuenta Lope, los siguientes motivos: el del caballo Pegaso, el de Dánae, el de las Gorgonas y Medusa, el de Atlas, el de Andrómeda. Ver II, pp. 157-173. El de Fray Baltasar de Vitoria habla, en la primera parte (libro II, capítulo XXV), de Dánae y Medusa; en el capítulo VI, de Andrómeda, el coral; y en la segunda parte (libro II, capítulo XVIII), de Atlas. Hay algún detalle curioso en que Lope concuerda con Fray Baltasar, como el que Perseo se desplace por los aires montado en Pegaso, como ocurrirá en el drama mitológico de Lope. Fray Baltasar de Vitoria, por lo demás, cita a Apolodoro en más de una ocasión con motivo de este mito, y desarrolla la vuelta de Perseo a Sérifo, el castigo a Polidectes, la muerte de su abuelo Acrisio —para que se cumpla el oráculo—, y la curiosa muerte del mismo Perseo por la cabeza de Medusa. Por lo demás, la referencia clásica para el estudio de las fuentes, y otros matices, de la obra de Lope y de la de Calderón, sigue siendo la de Henry M. Martin, «The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with some reference to their sources»,

Vamos ahora al análisis de los elementos que constituyen la fábula de la tragicomedia *El Perseo* (1621), y cómo se disponen en la trama de la obra. Conocidos los ingredientes fundamentales de la narración mitológica, tal como se desprenden del resumen del poema de Lope, no es necesario repetir los detalles, y paso a señalar únicamente los rasgos dignos de tener en cuenta. En el acto primero se narra la historia hasta el arribo de la barca en que van Dánae y Perseo, y el encuentro con Polidectes. El acto segundo recoge el grueso de las aventuras de Perseo (Medusa, nacimiento de Pegaso y fuente, Atlas). Pero hay alguna modificación importante: Fineo se encuentra con Medusa, le da un retrato de Andrómeda y esta puede así ofrecérsela a Perseo, a cambio de su vida, cuando va a matarla. De todas formas, Perseo se enamora, por el retrato, y así puede empezar antes la historia de amor. La aparición de Fineo en este segundo acto va en contra de la historia, de la fábula. En el acto tercero se ocupa de la historia de Andrómeda, pero también hay modificaciones exigidas por el esquema de la comedia: Fineo, loco, es amado por Laura, pero aquél quiere a Andrómeda, para, al final, casarse con Laura, en desenlace feliz.

En la comedia de Lope están los elementos fundamentales del mito, pero hay profundas modificaciones que afectan a la fábula, al contenido de la historia. Por ejemplo: el papel de Lisardo como enamorado que justifica al principio los celos del padre de Dánae; el encuentro de Fineo y Medusa para que esta pueda introducir el personaje de Andrómeda y así Perseo pueda funcionar como personaje enamorado, después de mostrarle Medusa su retrato; Laura como personaje enamorado de Fineo para que así pueda cumplirse el esquema de la comedia con dos historias de amor paralelas, con final feliz.

Esto por no hablar de otros elementos completamente ajenos al mito y que Lope introduce en su drama: la aparición del tiempo, que, obedeciendo a Júpiter, «vuela» para que pasen los nueve meses de la gestación de Perseo; el diálogo entre los pastores, en certamen propio del género bucólico, que descubrirán la llegada de la nave con Dánae y su hijo; la escena en que Perseo se queda dormido y se le acerca Diana —clara cita del sueño de Endimión— para anunciarle su verdadero origen; o la visión del castillo de Medusa como refugio de los vicios que vence Perseo.

De la mención de estos elementos se deduce el carácter profundamente distinto del poema narrativo y el dramático. Podrían enunciarse esas diferencias observando que en el poema *La Andrómeda* hay recreaciones que ajustan la historia, la fábula a su carácter épico, *sin modificar* esencialmente los elementos de la misma. En este sentido, las ampliaciones que se basan en la introducción del saber geográfico de Lope, con motivo de los viajes de Perseo (vv. 353-368); el pasaje dedicado a la fuente de las musas (vv. 313-344); la bella comparación del cuerpo de Andrómeda a la nieve que queda sin derretir en un hueco de la peña al que no llega el sol (vv. 401-408); o la comparación del monstruo moribundo con un nadador del Tajo que se sumerge y saca la cabeza por otro lado (vv. 697-704), son ejemplos, entre otros, que pueden aducirse para demostrar la voluntad de manifestar el carácter épico-narrativo del poema. Ninguna de estas ampliaciones, repito, afectan a la fábula.

en *PMLA*, vol. XLVI (1931), pp. 450-460. H. M. Martin no cita los tratados de Juan Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. Según Michael McGraha, quien ha estudiado los detalles de las fuentes de la obra de Lope, éstas se encuentran en la traducción libre de Ovidio hecha por Jorge de Bustamante, y en Juan Pérez de Moya. Véase Lope de Vega, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, edic. crítica, introducción y notas por Michael McGraha, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 10-16.

En la obra dramática, sin embargo, hay modificaciones que *sí cambian* la fábula. Todos los elementos del relato mítico están, pero tienen funciones cambiadas y complementadas por otros factores necesarios a la acción dramática. El género, además, explica también el que la trama de la fábula dramática sea distinta. En este sentido, parece más original el teatro que la poesía narrativa. Y quienes han estudiado el tratamiento dramático que Lope hace de los mitos, no han olvidado señalar esta característica. Así lo hace Angelina Costa en su estudio del mito de Orfeo y Eurídice en *El marido más fiel*:

«[Lope] pronto vio en las viejas fábulas clásicas un magnífico filón argumental para llevar a las tablas. En este sentido, es decir, como el resultado de la transformación de la historia mítica en fórmula dramática, creo que debe enjuiciarse cualquier comedia mitológica [...]. Porque el dramaturgo, forzado por continuas concesiones a su público, no duda en modelar la fuente original inventando o suprimiendo personajes y pasajes, según las necesidades de su arte»²².

Si en el soneto, poesía lírica, el tema mitológico aparece como un cuadro que sirve para hacer una consideración conceptuosa de tipo moral, en el poema narrativo se ordena, se construye cronológicamente una historia que puede adornarse con elementos que hagan destacar su carácter poético (épico). Solamente se modifica la fábula por necesidades de la acción dramática, que, por otra parte, sigue ateniéndose al orden cronológico.

Por lo demás, en estos largos poemas mitológicos, narrativos o dramáticos, es posible ejemplificar las funciones del mito en la literatura a que me referí antes. Por no alargarme, sólo doy una muestra en los poemas de Lope que centran mi atención.

La función ornamental del mito puede verse en la referencia a Faetón, en *La Andrómeda*, cuando dice que, al echar a volar Pegaso, las aves huyen pensando que hay un enfrentamiento de tierra y cielo,

o que andaba del carro de Faetonte
por los campos del cielo desatado
paciendo estrellas, o Flegón o Etonte
fugitivo del pértigo dorado.

(vv. 305-308).

Al principio de *El Perseo*, Armindo, criado de Lisardo —el enamorado de Dánae— le aconseja que acuda al oráculo de Apolo para preguntarle por la forma de vencer a la encerrada, y dice que Apolo le aconseja bien porque su pasión es el amor, y sigue:

¿Cómo Apolo y la cruel
Dafne hermosa, huyendo de él,
en laurel se convirtió?

(p. 6).

Son éstas muestras de ese saber mitológico que impregna pedantemente, sin ninguna función dentro de la fábula, las piezas mitológicas. No pretenden más que crear «ambiente mítico».

Como lenguaje que sirve para fijar, expresar ciertas realidades, aparece también utilizado el mito en las obras que vengo comentando. Así, la bella Andrómeda es Venus en los siguientes versos:

22.- Ver Angelina Costa, *op. cit.*, p. 279.

MATERIA MITOLÓGICA Y GÉNERO LITERARIO: UN EJEMPLO EN LOPE DE VEGA

Miraba por auríferos canceledos
a Venus en marfil, por más decoro.

(vv. 417-418).

Cuando Dánae llega a donde están los pastores, uno de estos, Cardenio, expresa así su belleza casi divina:

Si la viera en estos bosques,
creyera que era Diana;
y si entre mirtos y flores
de los jardines de Chipre
la diosa de los amores.

(p. 18).

Caso curioso de mezcla de función ornamental y expresiva, de pedantería mitológica, es el del Fineo del poema de *La Andrómeda* citando al Fineo torturado por las arpías, personaje mitológico diferente:

Mozo extranjero, que mi dulce esposa,
valiente, por encanto me has quitado,
más ave que hombre al fin, y ave engañosa,
de las arpías de Fineo traslado.

(vv. 745-748).

Fineo le viene a decir a Perseo que es una arpía, como las que atormentan al otro Fineo, el ciego.

El mito es un componente de la metáfora, del concepto. En este uso, lógicamente, hay un fondo de comparación que es el que se hace predominante de manera expresa, y adquiere el primer plano, en el uso alegórico. En la comedia, Perseo se interpreta a sí mismo como la virtud, y a Medusa como el vicio:

Aquí estoy significando
la virtud, y tú, cruel,
el vicio; sirva por él
la primera edad entrando.

(p. 30).

Y más adelante dice el mismo Perseo, cuando mata a Medusa:

Así muerte al vicio doy
con la virtud celestial.

(p. 32).

Todos estos usos, independientemente de los matices — difíciles de precisar, a veces— por los que puedan diferenciarse, crean un ambiente de clasicismo ornamental, de referencia culta y simbólica, que es la intención poética. Con estas funciones, las alusiones pueden aparecer, claro está, también en composiciones no primordialmente mitológicas, pues se trata de funciones secundarias. Si acaso, en la poesía lírica, o en los momentos líricos de una composición, es cuando adquieren cierta importancia.

Habría que añadir a todo lo hasta ahora dicho el muy conocido tratamiento burlesco de los temas míticos en la literatura española del siglo de oro. En la comedia de Lope, en el momento culminante de la liberación de Andrómeda, hay una intervención de Fineo

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

que tiene tintes burlescos. Entre Fineo, que va a caballo en una caña, y Perseo, que va en Pegaso, se establece el siguiente diálogo:

FINEO

¡Hola, tú! También yo vengo
a librarla en mi caballo;
pero vengo por el suelo;
que de comer zanahorias
estoy pesado de cuerpo.
¿Cómo te subiste allá?

PERSEO

Júpiter, mi padre inmenso,
me ha dado aqueste favor.

FINEO

Pues ¡alto! Los dos libremos
Andrómeda; tú por alto,
y yo, por bajo; mas pienso
que no se podrá partir,
pues ha de ser ella el premio.
Baja, y haremos los dos
batalla, y si yo te venzo,
será solamente mía.

(p. 49).

Junto a las funciones anteriores, está la *primaria* del mito como materia narrativa que se construye como una historia cronológicamente ordenada; función que tiene vitalidad en la literatura del siglo de oro, según se ha visto en las dos obras de Lope de Vega. Ahora bien, esta materia tiene un carácter bien distinto en el poema narrativo y en el dramático. El género obliga a la *fábula*, el drama acomoda la historia a sus exigencias estructurales.

Las diferencias, que, por el momento, he limitado a los géneros, pueden prolongarse a los estilos de autores distintos. En el caso que me ha ocupado, tenemos la suerte de contar con un drama y un auto sacramental del Calderón de la Barca sobre el mismo asunto. El estudio detallado y comparado de estas obras nos indicará, sin duda, los muchos matices de estilo que separan a uno y otro autor. En una primera lectura, sin embargo, se confirma, al acentuarla, la tesis central que vengo sosteniendo: la modificación de la fábula, de la acción, en aras de las exigencias del género dramático. Calderón altera, más profundamente que Lope, la fábula en su comedia *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), y apenas se puede decir que queda nada de ella en el auto sacramental (1680).

Pilar Moraleda ha hecho una comparación entre los dramas de Lope y de Calderón sobre el mito de Perseo, y se ha fijado principalmente en el distinto carácter del héroe en Lope y en Calderón: mientras el protagonista lopesco es un joven feliz y amable, el calderoniano es un personaje atormentado en busca de su identidad. Calderón, además,

alegoriza toda la obra²³. Pedro Ruiz Pérez destaca, en la comedia mitológica calderoniana, una penetración en la visión mítica con vistas a la construcción de un universo dramático personal que se refleja en las relaciones simbólicas entre los personajes²⁴. Jesús M.^a Lasagabáster destaca cómo en los autos mitológicos de Calderón se produce una transmitificación de los mitos clásicos, es decir, una integración del mito clásico en un segundo sistema mitológico, para interpretarlo en clave cristiana²⁵. W. G. Chapman ha señalado la estrecha relación entre las comedias mitológicas de Calderón y la actitud alegorizante de la tradición interpretativa de los mitos:

«Una visión de conjunto de los temas de las comedias mitológicas y de las interpretaciones de la mitología que éstos exhiben, indica que estas comedias no fueron pura y simplemente espectáculos. Calderón, en estas obras, se halla inserto en la tradición europea medieval de la interpretación moral de la mitología; estas obras son, bajo el lirismo, la música y lo espectacular, alegorías de la vida humana.»²⁶

El gran conocedor de la obra de Calderón que fue Ángel Valbuena Prat distingue en el universo calderoniano dos componentes: el del mundo de época; y el plano de evasión, del mito, que configura su estilo *idealista*. A este estilo es al que pertenecen los dramas de motivos historicolegendarios y de asuntos mitológicos. La función general de la mitología en Calderón, según Valbuena, es el lirismo o la velada alegoría, y todo con cierto aire que lo acerca a la modernidad de un Gide o un Cocteau cuando echan mano del mito. Un resumen perfecto de las claves críticas con que hay que acercarse al teatro mitológico de Calderón nos lo da Valbuena en las siguientes palabras:

«Calderón veía en los asuntos mitológicos más la idea capital que las incidencias. Concebía tales dramas tendiendo a interpretar lo esencial poético y filosófico; la fábula como lírica y como moralidad. Este segundo aspecto puede observarse ya viendo cómo se amoldaba a la exégesis trascendental del paganismo en los tratados usuales de mitología de su época; ya notando la facilidad con que convertía una de estas comedias en auto sacramental simbólico.»²⁷

Sirvan estas notas críticas sobre el tratamiento que Calderón da a los asuntos mitológicos para suplir un trabajo de comparación entre Lope y Calderón, a propósito del mito de Perseo, que ha de quedar para otra ocasión.

23.- Ver Pilar Moraleda, «El mito de Perseo en Lope y en Calderón», en Ruiz Ramón, F., Oliva, C. (coord.), *op. cit.*, pp. 262-269. Á. Valbuena Briones ha señalado también las diferencias del tratamiento del mismo asunto en Lope y Calderón. Ver la nota preliminar a su edición de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en P. Calderón de la Barca, *Obras Completas. II. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1987, 5.^a edic., pp. 1.639-1.640. Por supuesto que, antes que todos, ya Marcelino Menéndez Pelayo había observado las diferencias esenciales entre las obras de Lope y Calderón sobre el mito de Perseo y Andrómeda. Ver *Obras de Lope de Vega*, XIII, Madrid, Atlas, 1965 (BAE, CLXXXVIII), pp. 236-237.

24.- Ver Ruiz Pérez, P., «Mito y personaje en *El hijo del sol, Faetón*», en Ruiz Ramón, F., Oliva, C. (coord.), *op. cit.*, pp. 270-277.

25.- Ver Jesús M.^a Lasagabáster, «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en Ruiz Ramón, F., Oliva, C. (coord.), *op. cit.*, pp. 223-234.

26.- Ver W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», en *Revista de Literatura*, V (1954), pp. 35-67. Jorge Páramo Pomareda, «Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón», *BICC*, XII (1957), pp. 51-80, relaciona los autos mitológicos con las antiguas corrientes de interpretación alegórica de los mitos y de la Biblia, desde los estoicos a los apologetas y Santos Padres.

27.- Ver Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 1974, 2.^a ed., p. 338, n. 75.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

No quiero terminar sin una consideración general acerca de un aspecto que parece ser constitutivo del mito: da la impresión de que el mito clásico constituye un sistema lejano y cercano, como las palabras con que hablamos, como cualquier instrumento lingüístico del hombre. Como algo lejano, el mito es modificable, se presta a un uso libre, que se hace cercano al acomodarse a las distintas funciones y a las exigencias de los diferentes géneros. Cumple de esta manera el mito una función que también se ha visto como la función propia de la literatura: la de un sistema esencialmente connotativo, intemporal, como tan brillantemente explicó Roland Barthes²⁸. Todo lo que entra en la literatura se hace mítico.

28.- Ver Roland Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, 1957, pp. 191-247, especialmente pp. 243-244.