
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Abellán Montes, Sergi; Valdés, Ramón. Perseo y Andrómeda en el teatro de Lope de Vega. 2015. 43 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/136995>

under the terms of the  license



Trabajo de Fin de Grado:

Perseo y Andrómeda en el teatro de Lope de Vega.

V'B'
KCW

Nombre: Sergi Abellán Montes.

NIU: 1280674.

Tutor: Ramón Valdés Gázquez.

Curso: 2014-2015.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. EL MITO DE PERSEO Y ANDRÓMEDA SEGÚN OVIDIO	4
3. OVIDIO Y <i>LAS METAMORFOSIS</i> DENTRO DEL TEATRO DE LOPE.....	10
4. <i>LA FÁBULA DE PERSEO O LA BELLA ANDRÓMEDA</i> , DE LOPE.....	14
5. CONCLUSIÓN	26
6. ANEXOS	27
6.1. Anexo I:	27
6.2. Anexo II:.....	28
6.3. Anexo III:	29
6.4. Anexo IV:	30
6.5. Anexo V:	31
6.6. Anexo VI:	32
6.7. Anexo VII:.....	33
6.8. Anexo VIII:	34
6.9. Anexo IX:	35
6.10. Anexo X:	36
6.11. Anexo XI:	37
6.12. Anexo XII:.....	38
6.13. Anexo XIII:	39
6.14. Anexo XIV:	40
6.15. Anexo XV:.....	41
6.16. Anexo XVI:	41
7. BIBLIOGRAFÍA	42
7.1. Bibliografía primaria:	42
7.2. Bibliografía secundaria:.....	42

1. INTRODUCCIÓN

El atractivo que desprenden las hazañas realizadas por Perseo, el semidiós hijo de Zeus, monarca supremo del Olimpo, y de Dánae, princesa de Argos, ha seducido a múltiples literatos, artistas y escultores a lo largo de la historia. Desde la antigüedad más clásica, pasando por la maltrecha y lastimosamente conservada tragedia de *Andrómeda* de Eurípides, escenificada en el 412 a.C., hasta las múltiples versiones realizadas que se extienden por muchos siglos después, han centrado la redacción de este trabajo. Ya sea por su historia de amor con la bella Andrómeda o por sus hazañas épicas frente a enemigos mortales como Medusa, la Gorgona, o el monstruo marino que azotó las costas de Etiopía, la figura de este personaje mitológico, así como la de su esposa han poblado el imaginario colectivo europeo durante centurias al lado de otros héroes de su tradición como Orfeo, Ulises, Jasón, Heracles, Medea, Eneas, Psique, Teseo o Ariadna entre los más destacados.

Para una adecuada concepción y la aplicación de una acertada metodología, el trabajo se estructurará en diversos apartados que el lector encontrará distribuidos de una forma concreta, ateniéndose a su contenido, el cual condicionará, a su vez, el orden en el que aparecerán. Por ello, en primer lugar se dedicará especial atención a la exposición del mito tal y como el propio Ovidio, el gran poeta latino, lo concibió en su obra magna, *Las Metamorfosis*, el compendio mitológico más ambicioso que jamás haya existido. Se tendrán en cuenta, además, las influencias que Eurípides y Virgilio tuvieron en él en cuanto a temática y estructura se refiere.

En el apartado segundo, el lector podrá encontrar el desarrollo de un aspecto trascendental dentro de los contenidos del estudio que nos compete: la influencia ovidiana en el teatro de Lope de Vega. El fénix cultivó el teatro mitológico con especial dedicación al ámbito cortesano sirviéndose de múltiples fuentes entre las cuáles destacaría siempre, por encima de las demás, la composición de Ovidio. Es por ello que, antes de adentrarse en el tratamiento que Lope hizo del mito de Perseo y Andrómeda, se ha creído conveniente ofrecer una breve visión de la presencia del legado clásico en sus dramas y en su época, obviando otro tipo de composiciones, como pueden serlo las líricas y las prosísticas.

Mediante la exposición del marco teórico anterior, el lector, alcanzado este punto, será totalmente libre de adentrarse en los apartado cuarto, en el cual se analizará la pieza dramática de Lope, realizando un ejercicio de literatura comparada en el cual se resaltarán las distintas variaciones y similitudes que tanto *La fábula de Perseo* o *La bella Andrómeda* de Lope presenta respecto a los versos de Ovidio, rememorando, cuando sea necesario, datos ofrecidos con anterioridad en las secciones segunda y tercera.

La quinta parte consistirá en una conclusión en la cual se reflejarán las observaciones y las conclusiones de alcance teórico a las que se ha llegado durante el proceso de redacción, exposición y argumentación de este trabajo, haciendo especial hincapié en los datos más importantes. Tras ello, en el apartado sexto se expondrán los anexos referidos a lo largo de este estudio, en el cual el lector podrá disponer de todas las obras de arte que tuvieron –o pudieron tener– una gran importancia en la difusión y reelaboración del mito escogido para este estudio.

En último lugar, tras toda la presentación del corpus general del trabajo, el lector encontrará un listado en el que constatarán todos y cada uno de los materiales bibliográficos empleados para la elaboración del proyecto en cuestión y que pueden resultarle de especial interés, pudiendo, así, ampliar sus conocimientos sobre la importancia del mito en el teatro español del Siglo de Oro.

2. EL MITO DE PERSEO Y ANDRÓMEDA SEGÚN OVIDIO

Las Metamorfosis de Ovidio, obra que Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (1995: 21) definen acertadamente en su edición del texto latino como un «[...] poema narrativo de 11.995 hexámetros en quince libros» que compone «[...] una obra de madurez, pues la emprendió Ovidio con cuarenta y cinco años, llevando sobre sus hombros la experiencia acumulada en su incesante innovación, modificación y actualización de sus modelos literarios en los géneros cultivados hasta entonces [...]» forma parte del canon universal de la literatura debido a su alto nivel estético, así como la importancia de su legado, del cual se hablará con posterioridad en el siguiente capítulo.

Dentro de la obra, Ovidio narra de manera magistral un alto número de mitos –casi 250– entre los cuales se encuentran los dedicados a las hazañas de Perseo. El inicio de su historia se atisba por primera vez en el v. 605 del libro IV, extendiéndose hasta el v.

249 del libro siguiente, abarcando un total de «542 versos, más o menos la extensión regular de algunos de los epilios autónomos [...] que conservamos de la literatura clásica» (Cristóbal, 1989: 59). Para su redacción, Ovidio tuvo presente dos fuentes principales, una para la temática, y otra para la estructura. Según Menéndez Pelayo¹ (1949: 196) y Vicente Cristóbal (1989: 53) antes de Ovidio el mito fue tratado dentro del terreno literario –pues el testimonio más antiguo, según el autor, sería la imagen de un ánfora corintia del siglo VI a. C. (véase anexo I)– por Sófocles y Eurípides, escribiendo cada uno de ellos una tragedia dedicada al tema, portando ambas un título idéntico: *Andrómeda*. La composición de Eurípides es vital en este caso, pues, a pesar de lo mencionado en la introducción sobre su lamentable estado de conservación –tan solo nos restan unos versos– obtuvo un gran éxito en su representación, testimoniada por Aristófanes en sus *Tesmoforias*, provocando «[...] la caída en olvido de la tragedia homónima de Sófocles.» (Bañuls Oller y Morenilla Talens, 2008: 90).

Así, pues, la pieza de Eurípides se convirtió en la fuente primordial del tema hasta la llegada de Ovidio, cuya obra es, sin lugar a dudas, «heredera de Eurípides por lo que sabemos y fuente a su vez para los desarrollos del tema en la literatura subsiguiente» (Cristóbal, 1989: 53), además de otros autores, como «Apolodoro, Erastóstenes e Higino» (Cristóbal, 1989: 55). Es vital tener presente la obra del trágico griego, pues fue él quien introdujo dentro de lo que se acabó denominando con el tiempo en los múltiples estudios existentes de la materia la «saga de Perseo» el episodio de Andrómeda y el monstruo marino. Con anterioridad, tal y como afirman Moormann y Wilfried (1987: 270) solo se conocía de Perseo su triunfo frente a la Gorgona, de la cual constaban algunas cerámicas o frescos (véase anexo II), obviando todo detalle sobre Andrómeda, algo que podría tener un claro objetivo, pues Eurípides, según Bañuls Oller y Morenilla Talens (2008: 105) pretendía contar :«un relato de ámbito familiar [...] dirigiéndose a los sectores más jóvenes de la ciudadanía, a los menos viciados por las prácticas consuetudinarias, para que tomaran sus decisiones basándose en una responsabilidad moral e íntima, personal, pero fundamentada en el respeto de los principios considerados inviolables, como la justicia o la lealtad».

Este aspecto, junto a la localización del reino de Andrómeda –Etiopía–, constituyeron los elementos innovadores que fueron cambiando con el tiempo hasta la llegada de Ovidio, que se nutrió de Eurípides para la elaboración de las secciones de

¹ Todas las referencias se corresponden con el segundo volumen de los seis que componen la colección.

Las Metamorfosis que nos ocupan. En su inconmensurable composición poética, Ovidio da inicio, como ya se indicó con anterioridad, a la historia del vástago de Zeus en el v. 605 del libro IV, presentándonos a un joven Perseo surcando los cielos con las sandalias aladas que Mercurio le ofreció para su enfrentamiento contra Medusa, sobre la cual el semidios ya ha triunfado (véase anexo III):

[...] transportando el despojo digno de recuerdo del monstruo viperino, hendía el aire, hendía el aire suave con estridentes alas y, al col-gar victorioso sobre las arenas de Libia, cayeron gotas de sangre de la cabeza de la Górgona, a las que, una vez recibidas, la tierra dio vida convirtiéndolas en variadas serpientes: por eso aquella tierra está llena e infestada de culebras. (*Metamorfosis*, IV, vv. 615-621.)

Resulta remarcable la labor que Ovidio aquí emprende, pues, en un principio, elude el enfrentamiento con Medusa, –el cual cree conveniente relatar *a posteriori*– en ese inicio *in media res* en el que conoceremos, de forma muy breve y sucinta, sus orígenes divinos y la historia de Dánae, que el poeta resume en unos pocos versos:

[...] Acrisio, nacido de la misma stirpe, quien lo aleja de las muralla de la ciudad argólica y lleva sus armas contra el dios; y no cree que su linaje sea divino; pues ni siquiera creía que era hijo de Júpiter Perseo, a quien había concebido Dánae de lluvia de oro. Inmediatamente, sin embargo, se arrepiente Acrisio (tan grande es la presencia de la verdad) tanto de haber deshonrado al dios como de no reconocer a su nieto [...] (*Metamorfosis*, IV, vv. 608-615).

Tras esta presentación de la situación algo acotada, Ovidio relatará el encuentro del joven con Atlas (*Metamorfosis*, IV, vv. 628-663), el titán que, temeroso por la profecía del oráculo y de los augurios de Temis, en los que se le decía que un descendiente de Júpiter le arrebataría los frutos del árbol de las Hespérides, rechaza la petición de hospitalidad de Perseo, instándole a abandonar sus dominios de forma violenta. Atlas, que comete el error de confundir a Perseo con Hércules –otro hijo de Júpiter que es, en realidad, el descendiente al que alude la profecía– acabará siendo vencido por Perseo, quien le muestra la faz de Medusa, la cual, sorprendentemente, no lo petrifica, sino que lo transforma en cordillera. Este contenido dentro de la narración perteneciente a la saga de Perseo presenta, además, una estructura sumamente interesante que permite denotar la segunda influencia de la que se habló con anterioridad, condicionando la forma en la que Ovidio cuenta el relato de Perseo: la virgiliana. Efectivamente, Ovidio tiene presente la *Eneida* de Virgilio para la redacción de ciertas gestas épicas, tal y como afirma el propio Cristóbal (1989: 60):

El relato comenzaba *in media res* –con Perseo volando por el aire con la cabeza de Medusa, es decir, tras haber rematado ya su hazaña principal– como era norma de la epopeya, y así ocurría también en la *Eneida*; pero esto es genérico y no particular de

la obra virgiliana; lo que sí es privativo de ella y resultado [...] de la contaminación de *Odisea* e *Ilíada* era su estructura díptica, formada de una primera parte viajera y una segunda parte bélica. [...] también este es el esquema seguido por Ovidio en su narración sobre Perseo: los 293 versos finales del libro IV corresponden a su viaje que, como el de Eneas, tiene una escala en las costas de África, también a renglón seguido de una tormenta [...] y tiene allí un encuentro amoroso, como Eneas lo tuvo.

Del mismo modo que Ovidio seguía a Eurípides para la temática, lo hace también con Virgilio en la forma. La recreación del inicio está sumamente marcada por las grandes epopeyas nacionales –en este caso la *Eneida*– algo a lo que volverá a recurrir con posterioridad.

Tras el encuentro con Atlas, Perseo llega a la región de Etiopía gobernada por Cefeo y Casiopea –Casíope según Ovidio– donde se encontrará a la bella Andrómeda (v. 666) encadenada a una roca para ser sacrificada a la bestia marina como castigo por la vanidad de su madre, quien se había vanagloriado de su belleza, creyéndola superior a la de Juno y a la de las propias nereidas, quienes, ofendidas, le cuentan a Neptuno lo sucedido, clamando venganza por tal osadía o incluso cierta soberbia –la clásica *hybris*– a lo cual su gobernante responderá enviando a la criatura a Etiopía. Perseo, que llega sobrevolando la zona, visualiza a la princesa, a quien logra distinguir de una estatua de mármol debido al movimiento de sus cabellos. Esta mención, resaltando la blancura de Andrómeda (véase anexo IV), es otro de los aspectos que, junto a la región en la que sucede la acción, suele divergir entre las distintas versiones. Ovidio sigue fielmente a Eurípides, aunque sí es cierto que hay una pequeña diferencia. Para entender este conflicto, resulta sumamente útil e interesante reproducir las afirmaciones de Cristóbal (1989: 57-58):

El escenario de la liberación de Andrómeda se sitúa en Etiopía. Pero Etiopía era para los antiguos una denominación amplísima referida a una región meridional, cercana al sol y cuyos habitantes eran de piel negra (a lo que aludiría precisamente el nombre de “etíopes”, que etimológicamente significa “rostro quemado”). Los etíopes, por tanto, no eran para los griegos, como para nosotros hoy, los habitantes de Abisinia; su nombre [...] es más un concepto mítico que histórico. [...] En general podemos decir que para los griegos antiguos la Etiopía era una larga franja en la lejana y sureña África negra, que iba desde la costa del Atlántico hasta el Índico. En la leyenda de Andrómeda [...] no hay unanimidad en la localización.

No es, pues, casual esa ambigüedad en lo que se refiere a la ubicación geográfica del reino de Andrómeda. Eurípides la sitúa cerca de la costa Atlántica (Cristóbal, 1989: 58) próxima a la zona del monte Atlas, lo que cuadraría con el relato. Sin embargo, Ovidio se decanta por una región próxima a oriente, cerca de Egipto. Esta localización es compartida por otros autores, como Plinio o Conón. Efectivamente, y tras toda la segunda hazaña de Perseo –compuesta por la pedida de mano de una Andrómeda

blanca a sus padres, la batalla, la derrota del monstruo marino y la liberación de la princesa (*Metamorfosis*, IV, vv. 663-771)— ambos se unen en matrimonio en presencia de múltiples invitados entre los que destacan egipcios, libios o palestinos (Cristóbal, 1989: 58).

Durante el transcurso del banquete, a Perseo le solicitan que cuente su enfrentamiento con Medusa (*Metamorfosis*, IV, vv. 772-803), elidido anteriormente y que aquí, Ovidio, igual que hizo con su linaje, relatará sin extenderse demasiado. En estos versos se cuenta cómo Perseo, con astucia, logra arrebatárles su único ojo compartido a las Grayas —llamadas Fórcides debido a su origen paterno— que en otras fuentes clásicas como en Hesíodo, eran tres, mientras que Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 775-780) solo recrea a dos de ellas. Esta heroicidad le permite alcanzar a las ninfas que le prestarán los objetos necesarios para su batalla contra Medusa, destacando la alforja en la que podrá custodiar la cabeza de su oponente una vez cercenada, amén de otros utensilios que Ovidio no menciona —como el casco de Hades—. Perseo, una vez preparado gracias al escudo que le regaló Minerva —momento que no se observa en la narración pero que resulta sumamente conocido por los lectores de la época— consigue mirar directamente a Medusa (*Metamorfosis*, IV, vv. 782-783), que, curiosamente, presenta una prosopografía distinta a la que la tradición ha venido inculcándole. Tanto Moormann y Uitterhoeve (1987: 148) como Cristóbal (1989: 59) dan cuenta de ese detalle. Medusa siempre había sido representada como un monstruo horrendo (véanse anexos V y VI), igual que sus hermanas, que poseen, entre otros atributos, una mirada petrificante y una melena repleta de serpientes. Hesíodo ya describió así a las hermanas de la Gorgona, pero no a la propia Medusa, al contrario que Homero, que sí le atribuyó rasgos horripilantes en la *Ilíada* (v. 741, libro V). Hesíodo, al aludir a su mortalidad y, por consiguiente, a la vejez, deja entrever que Medusa pudo poseer, antaño, cierto rango de belleza (Bermejo Barrera, 1994: 144). Tras distintas versiones, como las de Píndaro o el propio Eurípides en su *Ion*, Ovidio ofrecerá la visión entredicha de Hesíodo, contando cómo Medusa fue, tiempo atrás, una hermosa muchacha que rendía culto a Minerva-Atenea y que fue forzada por Neptuno en uno de sus templos, algo que la diosa no fue capaz de perdonar y, como revelarse contra el dios resultaba harto imposible, hizo de Medusa el objetivo de su ira, transformando su cabellera, el rasgo más sensual que poseía, en víboras. Ovidio, en su composición, aclara que no toda la melena de la Gorgona fue metamorfoseada (*Metamorfosis*, IV, vv. 800-806), sino una parte —aunque importante— de ella. No obstante, el castigo no acabó aquí, sino que, para

impedir que un acto tan indecoroso no volviese a tener lugar, la deidad endureció la mirada de la víctima, provocando, por consiguiente, que ningún otro hombre fuese capaz de volver a mirarla jamás sin sufrir las consecuencias (*Metamorfosis*, IV, vv. 804-806).

Con la rememoración de esta hazaña que el poeta había elidido al principio finaliza el libro IV para proseguir con la saga de Perseo durante los 249 versos del libro siguiente. En este nuevo capítulo Ovidio se centrará, mayoritariamente, en el enfrentamiento entre el hijo de Júpiter contra Fineo (*Metamorfosis*, V, vv. 1-235), antiguo prometido de Andrómeda –y también su tío– que clama venganza por la anulación de sus esponsales (véase anexo VII). Cefeo, su hermano, le recrimina su indecisión por no haber hecho nada para liberar a Andrómeda de su fatal destino, algo que Fineo decide ignorar y ataca a Perseo. Pronto, se desencadenará en medio del salón una batalla en la que, de nuevo, la influencia virgiliana vuelve a presenciarse. Cristóbal (1989: 61) hace notar ya varios de estos aspectos. En primer lugar, durante la refriega, el poeta romano destaca dos de los múltiples caídos: Atis (*Metamorfosis*, V, vv. 48-60), un adolescente de gran belleza, y Licabante (*Metamorfosis*, V, vv. 60-73), que amaba al joven con todo su corazón. Licabante exhala su último suspiro (*Metamorfosis*, V, vv. 72-73) al ser herido por la cimitarra Harpe, el arma que Hermes regaló a Perseo, dejándose caer a su lado. Así mismo lo define Cristóbal (1989: 61):

[...] es evidente que Ovidio ha recreado aquí el pasaje virgiliano de Niso y Euríalo, aquellos dos jóvenes guerreros unidos por estrecha y ambigua amistad; tanto los dos personajes ovidianos como los dos virgilianos, parte de su común afecto, sufren una muerte común [...] Pero el dúo virgiliano tiene una actuación gloriosa sobre el enemigo antes de sucumbir, puesto que llevan a cabo una múltiple matanza nocturna que deja huérfano de aliados a Turno; matanza que en el texto épico está presentada enumerativamente –según tradición homérica–, con una ligera caracterización de los que van muriendo y de su propia muerte.

Las últimas líneas reproducidas poseen un interés particular, pues, ciertamente, Ovidio emprende una tarea similar al recrear una batalla espectacular en la que, uno a uno, van cayendo los aliados de Fineo a los que el autor ha ido nombrando y asimismo ofreciendo una explicación –más o menos breve, dependiendo del caso– sobre su muerte. Perseo, al final, viéndose superado en fuerzas y en número, decide abandonar la lucha cuerpo a cuerpo para acabar con todos sus oponentes de una sola vez mostrándoles la cabeza de Medusa, que los petrifica a todos.

Los versos restantes de la saga de Perseo se centrarán en las gestas que el héroe emprendió después, aunque Ovidio alterna la cronología. En las versiones anteriores del

mito que se han ido citando, Perseo partía con su esposa de nuevo hacia Sérifos, donde libraría a su madre y a Dictis de la vileza de Polidectes (*Metamorfosis*, V, vv. 242-249), que también caería bajo la mirada de la Gorgona (véase anexo VIII). En Ovidio, Perseo parte primero hacia Argos (*Metamorfosis*, V, vv. 236-241), destino que era posterior a Sérifos. Aquí, según aclaran Álvarez e Iglesias (1995: 360) Ovidio no solo altera la cronología de los acontecimientos, sino que, además, se encarga de agudizar el odio y, por tanto, la rivalidad entre Acrisio, su abuelo materno, y Preto, hermano gemelo de este que trata de apoderarse de sus dominios. Ambos episodios suceden deprisa y brevemente, pues su contenido no se ajusta exactamente a los objetivos de la obra ovidiana. El poeta latino pretendía recoger prácticamente todo el legado mítico del Imperio pero, no obstante, los episodios escogidos presentaban, entre ellos, ciertas similitudes, como lo eran la presencia de una metamorfosis –de donde provendría el título de la obra– así como el amor, algo que se observa en el ciclo de Perseo, pues, según Cristóbal (1989: 59): «[...] aparte del idilio central entre el héroe y Andrómeda, hay anejo a esta saga otro caso de amor, el de Medusa y Neptuno [...] De manera que, por su argumento, el relato de Perseo en las *Metamorfosis* participa, como era de suponer, de las coordenadas temáticas de la obra en que se incluye.»

3. OVIDIO Y LAS METAMORFOSIS DENTRO DEL TEATRO DE LOPE

La cultura clásica sufrió un terrible revés tras la caída del Imperio romano y la cristianización de occidente. El panteón olímpico y todas las fábulas que lo rodeaban empezaron a cuestionarse seriamente, llegando a recibir la denominación de culto pagano, lo que, indudablemente, condujo al concepto de herejía. El proceso, no obstante, se remonta varios siglos atrás, concretamente, en el VII a.C. debido al racionalismo del pensamiento griego, que cuestionaba la verdad de sus historias pero que, sin embargo, las alababa desde el punto de vista cultural. En este panorama surgió lo que hoy en día se conoce como Helenismo, aunque, sin duda, fue la corriente del evemerismo que, en palabras de Carlos Clavería (1995: 23-24) es «la línea teórica que desmonta las ilusiones teogónicas de la poesía mitológica antigua. Evémero publicó [...] la *Historia sagrada*, obra con la que intentará demostrar que los dioses de que hablan los filósofos eran tales porque antes se habían distinguido como hombres

singulares» garantizando, así, la pervivencia de la tradición grecolatina a lo largo de la Edad Media.

El cristianismo, la nueva religión que se empezaba a extender poco a poco a lo largo de todo el antiguo Imperio, trató de suprimir la tradición pagana, convirtiéndose en su más duro enemigo. Pero, pese a su odio, el inestimable valor del legado de grandes autores como Homero, Virgilio u Ovidio era altísimo y, por tanto, un auténtico delito tratar de suprimirlos. Además, la enorme presencia del antiguo dogma se había arraigado tanto dentro de las instituciones académicas que desterrarlas suponía una empresa de gran magnitud para la que la Iglesia todavía no se encontraba preparada. Debido a ello, además de la falta de un sistema educativo basado en el clero, algunos autores como San Agustín y Lactancio recuperaron la tradición evemerista anteriormente aludida, despojando a los mitos de todo rasgo de verosimilitud para acabar considerándolos como una idealización de grandes reyes y personajes históricos del pasado de los cuales, al parecer, no se había conservado ningún tipo de dato, motivo que dio pie a esa «ficcionalización» del mito y a su consideración de fábula ejemplarizante o condenatoria. De ese modo, y por proponer un ejemplo lo suficientemente ilustrativo, Jupiter-Zeus sería considerado como el rey de entre reyes. Además, la Iglesia decidió aprovechar la estima o cierta atracción que algunos de los mitos podían despertar en su rebaño, por lo que, valiéndose de tareas como las de las corrientes helenísticas y evemeristas que rescató San Agustín, implantó la alegoría en la herencia clásica. El término alegoría, según la Real Academia Española², provendría del latín «*allegoría*» y este, a su vez, del griego «*ἀλληγορία*», consistiendo en una «Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente» (DRAE: 2012). Este método, si bien despojaba a la cultura grecolatina de todo su significado, permitió, no obstante, que esta pudiese pervivir hasta la llegada del Renacimiento, donde, de nuevo, se empezaron a recuperar —parcialmente según el caso— varios de sus significados. Es importante tener presente este contexto, pues, de no ser por dichas labores, las obras de los grandes poetas griegos y latinos se habrían perdido para siempre, afectando, con ello, a áreas humanísticas tan estimables como la pintura, la escultura o la propia filosofía.

Dentro del extenso campo de la moralización de los textos antiguos, destacó, sin lugar a dudas, la obra del monje francés Pierre Bersuire, que creó el primer *Ovidio*

² En adelante RAE.

moralizado cerca de 1340 bajo la forma de dos ediciones entre las cuales «[...] ve la luz el más conocido de los *Ovidios moralizados*, poema de enorme extensión, escrito también en francés, de autoría muy debatida y de enorme influencia en la *interpretatio Christiana* del poeta de Sulmona.» (Manrique Frías, 2010: 26).

Así pues, algunas de las fábulas más icónicas de la tradición experimentaron una profunda metamorfosis. Un claro ejemplo de ello, tal y como exponen acertadamente Moormann y Uitterhoeve (1987: 144) es la historia del monarca del Olimpo y del joven Ganimedes, de clara connotación erótica y homosexual, que se convirtió en la de ascensión del alma para su posterior encuentro con Dios en la que el príncipe troyano se convertía en un *alter ego* del apóstol San Juan Evangelista, el favorito de Jesucristo.

La elaboración de estos *Ovidios moralizados* conllevó una enorme tradición durante el período medieval hasta la llegada del que sería considerado como el mejor «manual» mitológico que condicionaría toda la producción posterior, siendo este la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio (Neumeister, 2000: 73) además de su obra «más representativa de la experiencia de erudito y humanista» (Álvarez e Iglesias, 2007: XXXII). Con el devenir del tiempo, otros autores como Cartari prosiguieron con la confección de textos mitológicos en clave alegórica. Dentro de este inmenso repertorio, cabría destacar a nuestros nacionales, Juan Pérez de Moya, autor de *La Filosofía secreta*, que vio la luz en 1585 y Jorge de Bustamante con su traducción de Ovidio mejorada de 1595 (Neumister, 2000: 88). Ambas obras siguen la estela marcada por Bocaccio. De este modo, el texto de Ovidio, como fuente de origen, pudo ser traducido e incluso difundido en su lengua original, llegando a manos tanto de Lope como de Calderón, quienes hicieron uso de todas estas fuentes y otras muy diversas para la composición de su teatro mitológico, ya bien fuesen comedias, dramas o auto sacramentales. Ovidio, según Manrique Frías (2010: 30) fue el autor clásico más difundido a lo largo del Siglo de Oro y autor de gran influencia y consulta:

[...] Ovidio, referencia inexcusable para todo autor que pretendiera abordar un tema mitológico en el Siglo de Oro español. Una persona de la cultura de Calderón tenía varias posibilidades de acceso a las *Metamorfosis*. La primera, el texto en latín, ampliamente difundido en esta época y presente en la formación de Calderón ya desde los ejercicios escolares del Colegio Imperial. Pero disponía también de versiones en lengua vulgar, principalmente en italiano y en español. (Manrique, 2010: 30)

Esto es extendible también al propio Lope. Sendos literatos conocieron de primera mano al poeta en su proceso formativo y, posteriormente, podían disponer de su obra ya fuera en traducción –destacando la de Bustamante (1545), Sigler (1580), Mey (1586) y

Sánchez de Viana (1589)– en versión original o incluso de forma moralizada por los anteriores compendios ya citados. Con ello, tanto Lope como Calderón escribieron una serie de piezas de temática mitológica para la celebración de espectáculos o para fiestas palaciegas y cortesanas. En estas composiciones, la influencia de Ovidio y *Las Metamorfosis* resulta más que palpable, pues, en la mayoría –exceptuando algunos casos concretos– el poeta latino y su texto son la fuente principal y, en ocasiones, la única. A continuación, y para ilustrar lo anteriormente expuesto, se mostrará un listado que contendrá las obras que Lope escribió bajo la influencia de Ovidio –un total de siete–, ya bien fuese por las versiones de autores como Pérez de Moya, Boccaccio o Bustamante. Para ello, se han tenido en cuenta los estudios existentes dedicados al tema, tales como los de Paramo Pomaerda (1597), Valencia López (1994), Neumister (2000), Martínez Berbel (2002), Manrique Frías (2010) y Sánchez Aguilar (2010) en los cuales se desarrollan, de manera magnífica y sumamente significativa, todos los contenidos necesarios –y prácticamente obligatorios– para cualquier estudioso interesado por la materia³:

Obra mitológica de Lope de Vega
<p>Comedias ovidianas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Adonis y Venus</i> • <i>El laberinto de Creta.</i> • <i>La fábula de Perseo o La bella Andrómeda.</i> • <i>El vellocino de oro.</i> • <i>El marido más firme.</i> • <i>La bella aurora.</i> • <i>El amor enamorado.</i>

La exposición de la tabla anterior nos revela una información de vital importancia. De entre las ocho piezas mitológicas de Lope que se conservan, siete presentan, según los estudios aludidos, a Ovidio y a su obra –ya fuese por traducción, por adaptación o por su versión original– como fuente principal.

³ El orden y la distribución reflejados en la tabla se corresponden explícitamente con el desarrollado por los autores citados.

Así, pues, tanto Lope como otros autores de la talla de Calderón tuvieron al poeta clásico como máximo referente para sus composiciones dramáticas –dejando al margen el resto de manifestaciones– prácticamente siempre en primer lugar. La labor de Ovidio proyectó una sombra muy alargada que no solo se vio reflejada en el arte –pintura y escultura– sino en todo el teatro europeo de los siglos XVI y XVII, de la mano de autores de la talla de Leonardo da Vinci, Taccone o Campeggi, quienes trataron el propio ciclo de Perseo, introduciendo grandes efectos especiales, música y danza en todas sus creaciones.

4. LA FÁBULA DE PERSEO O LA BELLA ANDRÓMEDA, DE LOPE

La fecha de composición de esta obra ha sido muy discutida, pero es la teoría elaborada por McGaha en su edición de la obra (1985) –partiendo de lo dictaminando por Menéndez Pelayo (1949: 194) con respecto a la anterioridad de 1618 debido a su ausencia en el listado ofrecido en *El Peregrino*– la más aceptada y difundida por otros estudiosos del tema como Valencia López (1994), Martínez Berbel (2002) y Sánchez Aguilar (2010). En su investigación, McGaha (1985: 8) fecharía la obra entre 1613-1614 y se publicó por primera vez en la *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en 1621. Todos los estudiosos anteriormente citados apuntan al hecho de que Lope se sintió muy orgulloso de esta comedia, tanto, que incluso se refirió a ella como una de sus más logradas piezas según McGaha (1985: 34). Así lo destacaron también Alberto Lista (1853: 283) y Menéndez Pelayo (1949: 197), quién defendió que «Lope contaba *El Perseo* entre las cinco piezas que trabajó con más cuidado; predilección muy natural si se atiende a la belleza de los versos y no a la fábula misma, en que no introdujo novedad alguna, limitándose a seguir paso a paso el relato mitológico [...]».

Para su composición, Menéndez Pelayo (1949: 197) afirma 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, de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, y de todas las Andrómedas modernas». A pesar de todo no parece que el fénix llegase a utilizar la versión original del poeta latino. En palabras de Martínez Berbel (2002: 329-330) Lope estuvo influenciado por la versión de Bustamante y, sobre todo, por la de Pérez de Moya, algo que también afirma Valencia López (1994) a lo

largo de todo su estudio. Efectivamente, y tal y como se demostró en el apartado anterior, Lope le ofreció al público una versión moralizadora del mito por dos razones: una fue el basto conocimiento que los espectadores poseían ya de las gestas protagonizadas por el héroe griego (Valencia López, 1994: 254) por lo que, para captar su atención, Lope tuvo que realizar ciertos cambios o lecturas libres, inventándose tanto pasajes como personajes –cuarenta y uno según Sánchez Aguilar (2010: 78)– que no constaban en ninguna de las versiones anteriores de la fábula. Además, las palabras con las que Menéndez Pelayo (1949: 195) lo definen servirían para explicar el motivo de la elección, pues este posee cierto contenido cuya alegorización resulta bastante viable:

Perseo, como Hércules, que desciende de él, es un purificador en el cielo y en la tierra; es el matador justiciero que, alado y luminoso, descabeza con su espada de oro a la Gorgona, símbolo de las tinieblas y del mal; libra a Andrómeda, expuesta a ser víctima de la voracidad de los monstruos; engendra en ella un hijo de la luz, Perses, y completa su obra civilizadora haciendo levantar por los cíclopes, herreros subterráneos que llevaba en su séquito, los muros de la ciudad de Mycenae. (1949: 195).

Por otra parte, el fénix ansiaba, desde hacia años, el puesto de cronista real, algo que se le había denegado en múltiples ocasiones. Con *La fábula de Perseo*, Lope pretendía alcanzar ese objetivo, según Sánchez Aguilar (2010: 78-79) pues no solo la obra poseía un alto nivel poético, como ya se ha indicado, sino que, además, la moralización aplicada servía para advertir a Felipe III sobre los vicios que podían costarle el poder e incluso ofrecer una especie de cortina de humo que encubriese los escándalos que nuestro dramaturgo protagonizó en el pasado, pues dicho factor era el que le había costado, principalmente, el puesto de cronista. Con tales afirmaciones presentes, resulta comprensible entender los cambios que Lope presenta en su obra.

La fábula de Perseo o *La bella Andrómeda* se encuentra dividida en tres actos, cada uno dedicado a un episodio de vital importancia dentro de la vida del vástago de Zeus. Ante tal distribución, Alberto Lista (1853: 280) opinó que en esta obra «se ve lo que en todas las comedias de Lope de Vega, la falta de unidad y de lazo». Menéndez Pelayo (1949: 198) contradujo esa teoría, alegando que «la unidad consiste, no en la agrupación artificiosa de las escenas en torno de un momento capital del mito o de la leyenda, sino en la unidad e integridad de la leyenda misma, transportada al teatro épicamente, con todo su natural e histórico desarrollo». Fuese como fuese, cada escena estaba repleta de variaciones y cambios con respecto a la versión que Ovidio narró en *Las Metamorfosis*.

En el acto primero los cambios producidos son notables al mostrarnos a dos personajes que no aparecían en ninguno de los testimonios anteriores: Lisardo, príncipe

tebano, y Armindo, su fiel criado. Ambos se encuentran frente a la torre de Dánae y Lisardo, que ama a la joven princesa con toda su alma, se lamenta de la situación, pues la muchacha la resulta inalcanzable. Este hecho ya resulta significativo en sí, pues Dánae no presentaba ningún pretendiente en el texto ovidiano, ya que Acrisio llegó a encerrarla antes de que esta pudiera tenerlo. No obstante, en la obra de Lope, Lisardo podría haber constituido el motivo de dicho encierro. Si bien Ovidio no alude en ningún momento a la profecía que dictaminaba la muerte de Acrisio a manos de su nieto –pues, como ya se indicó, Ovidio resume muy brevemente el origen semidivino de Perseo– esta constituía la versión más difundida de la fábula –como se puede ver en Pérez de Moya (*Philosophía*, p. 495)–, pero dichos antecedentes no se muestran en Lope. En su obra, el fénix, influenciado por la versión de Bustamante, atribuye el encierro de la joven a la salvaguarda de su honra (Bustamante, *Transformaciones*, p. 63) y que se puede observar en los versos vv. 367-376 de la pieza. El encierro de esta Rapunzel griega motiva la decisión, sugerida por Armindo, de consultar a Apolo, quien, a su parecer, les ofrecerá unos consejos para remediar la situación (*Fábula*, I, vv. 46-58). Tras el místico contacto con la deidad, Lisardo recibirá la revelación de que la respuesta a sus plegarias se encuentra en el oro, que en la obra de Lope tiene un sentido de corrupción como ya lo tuvo en Pérez de Moya (*Philosophía*, p. 496) y en Bustamante (*Transformaciones*, p. 232). Las palabras del dios no logran sino confundirle, oportunidad que le valdrá a Júpiter quien, tras una interacción con Mercurio (*Fábula*, I, vv.175-258), se transformará en una nube que desprenderá una lluvia dorada con la cual fecundará a la pura Dánae. Este pasaje tiene cierta importancia pues no se encuentra en Ovidio y, por tanto, tampoco en Bustamante ni Moya. La idea de que la lluvia de oro provenga de una nube se encuentra en la obra pictórica de 1565 de Tiziano (véase anexo IX) *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Sánchez Aguilar, 2010: 67) de la cual Lope toma otro elemento más: el del ansia de la criada de Dánae –tampoco presente en la tradición anterior y que Lope decide llamar Elisa– por recoger los pedazos que caen (*Fábula*, I, vv. 349-358). Tras estos sucesos, Lope se encuentra con un problema bastante importante que debe resolver pero que, gracias a su ingenio, consigue superar. Este problema no es otro que el del paso del tiempo. Tal y como indicó en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) con respecto a la unidad de tiempo, Lope, tras alegar que «ya le perdimos el respeto» (*Arte nuevo*, v. 190) a Aristóteles al mezclar lo cómico y lo trágico, defiende pues la tesis de que no todo tiene por qué suceder en veinticuatro horas, sino que, si el dramaturgo quiere, puede establecer un paso de años, si es su

deseo, aunque sería aconsejable evitar que estos saltos temporales se diesen en una escena:

pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.
¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aun no quisieron darle el matemático!
Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el *Génesis*,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.
(Lope, *Arte nuevo*, vv. 193-210)

Debido a esto, Lope, en un alarde imaginativo, crea una situación en la que Júpiter le pide al Tiempo que haga transcurrir nueve meses enteros para que Dánae pueda dar a luz al niño que lleva dentro, logrando, así, que se produzca el alumbramiento en ese mismo acto sin necesidad de crear otro y perder, con ello, espacio para los otros dos episodios restantes. El resto del acto será bastante similar a lo contado por Ovidio, pues Lope presentará a un Acrisio encolerizado ante la noticia. Su hija ha perdido la virginidad y culpa a Lisardo de ello, pues no es capaz de creer, como el propio Ovidio afirma en los vv. 609-612 del libro IV de *Las Metamorfosis*, que Júpiter sea el padre de su nieto. Tras una serie de reflexiones, Acrisio ordenará que madre e hijo sean abandonados en un navío sin velas ni remos, dejándole su destino a las embravecidas aguas del mar, como se aprecia en Bustamante (*Transformaciones*, p. 65). Tras este episodio, Lope volverá a desviarse, sustituyendo la isla de Sérifos –lugar al que llegan ambos– por la Acaya de Bustamante (*Transformaciones*, p. 65). Si bien es cierto que Ovidio jamás mencionó el lugar al que llegaban Dánae y Perseo en un principio, fue Boccaccio (*Genealogía*, p. 91) el que inauguró esta tradición, situándolos en Apulia, algo que recogería Pérez de Moya (*Philosophía*, p. 496), a pesar de la ambigüedad de su texto⁴. Lope, que sigue a Bustamante, ignora el detalle de Sérifos y los sitúa, pues, en la ya aludida Acaya, donde son socorridos por cuatro pastores –Alcino, Amintas, Cardenio

⁴ Pérez de Moya sigue a Boccaccio en la identificación del lugar al que llegan Dánae y Perseo como Apulia en el Cáp. XXXI del libro IV. Sin embargo, en el Cáp. Siguierte, Pérez de Moya alude a Sérifos como patria de Polidectes y, por tanto, de Perseo.

y Fileno— que se encontraban inmersos en una justa poética de resonancias bucólicas y cuya presencia es, en palabras de Montesinos (1969: 235) una demostración del talento estilístico del autor, pues estos recitan unas composiciones líricas que Lope compuso en el pasado y de las cuales se sentía bastante orgulloso, lo que le valió como excusa para sacarlas a relucir en su texto, impidiendo así su caída en el olvido. El acto concluirá con la pedida de mano de Dánae por parte de Polidetes –Polidectes– que, como ya se ha expuesto, es rey de Acaya y no de Sérifos. Dánae, viéndose abandonada a su suerte, acepta, algo temerosa de su destino mientras Cardenio, hablando a través de su creador, expresará el deseo de este de ser cronista de la corte, motivo por el cual estos pastores habían aparecido con anterioridad, para demostrar el talento del fénix.

El tiempo pasa y el segundo acto nos muestra a un hermoso Perseo adolescente que ha crecido con una increíble e intachable moral. Lope nos presenta a un mancebo que casi roza lo angelical, pues es noble, humilde y huye de los vicios, idealización, tal vez, tomada de Bustamante (*Transformaciones*, p. 65). En su primera aparición viste ropas propias de los cazadores, pues, debido a su rectitud, imita en todo a Diana, diosa de la caza pero también de la castidad. Así sabemos que Perseo se pasa los días en el monte cazando, alabando la vida campestre en otra nueva demostración de bucolismo. Tras una dura jornada, el joven decide sentarse bajo la sombra de un árbol a descansar y entonces hace acto de aparición la propia Diana. Este hecho, según McGaha (1985: 23), Valencia López (1994: 261) y Martínez Berbel (2002: 366) es pura invención de Lope. En la obra, Diana está sumamente enamorada de Perseo y no puede resistir la tentación de observarle cada vez que tiene la oportunidad y, en esta ocasión, tras un elogio de las virtudes del muchacho, la diosa cede al impulso de acariciarle una mejilla, lo que provoca la interrupción del sueño de Perseo. Esta escena la sirve a Lope para que Diana le cuente sus verdaderos orígenes al vástago de Zeus, que ignora su propio linaje, creyéndose hijo de Polidetes y de Dánae y que, además, no se envanece ante tal descubrimiento, pues sigue permaneciendo igual de noble y humilde. El propio McGaha explica así este pasaje:

¿Por qué escogió Lope precisamente a Diana para revelar a Perseo su verdadera identidad? En primer lugar, porque como diosa de la castidad y mortal enemiga de Venus, es especialmente apropiado que sea “santa patrona” de Perseo, una de cuyas virtudes principales va a ser precisamente la castidad. La presentación de Perseo como cazador, también original de Lope, ofrece otra conexión con Diana, diosa de la selva y la caza. Su hermano Apolo había aparecido poco después del comienzo del primer acto, y por eso el hecho de que Diana aparece en el mismo momento del segundo ofrece un atractivo paralelismo. (McGaha, 1985: 23).

Ovidio jamás ofreció ni la más mínima insinuación de que Perseo desconociera su origen, eso vino con la tradición posterior y con la figura del personaje de Dictis, que acoge a Dánae y a Perseo y a quien este último acaba viendo como a un padre y que no figura en la obra.

Tras las escena del bosque, Celio, criado de Perseo y el gracioso de la obra, lo localiza entre la arboleda y lo conduce al palacio, donde el rey Polidetes, temeroso de que Perseo pudiera arrebatarse el reino si llegase a descubrir la verdad de su linaje, le encarga una misión suicida: la de derrotar a Medusa, cuya guarida, un castillo de tintes medievales, se encuentra situada justo bajo el «monte Adlante». Este pasaje, inevitablemente desviado del texto de Ovidio, se encuentra en la traducción de Bustamante (*Transformaciones*, p. 65) y también en el manual de Pérez de Moya (*Philosophía*, pp. 497-504). Tal y como expone Martínez Berbel (2002: 331) en Bustamante se aprecia exactamente el mismo suceso que en Lope con la salvedad de que en el primero no es Perseo de quien tiene miedo Polidectes, sino de Dánae (*Transformaciones*, p. 65). El traductor cántabro, además, cometió un error que el propio Lope siguió —el del Monte Adlante—, y es que el encuentro de Perseo con Atlas tanto en Ovidio como en él es posterior a la victoria del héroe sobre Medusa, con cuya cabeza transforma, precisamente, al gigante en monte (*Transformaciones*, p. 67). En vista de esto, pues, tanto la pieza de Bustamante como la de Lope presentarían ese error argumental entorno a la tradición de la fábula, pues ellos mismos recrean la transformación de Atlas tras la lucha de la Gorgona con el hijo de Zeus.

Perseo, obedeciendo a su padre adoptivo, se encamina hacía las tierras de Medusa acompañado de Celio, su fiel criado, quien sospecha de las intenciones del rey y así se lo hace saber al semidiós (*Fábula*, II, vv. 1248-1253 y 1257-1259). Celio, al igual que Lisardo o los pastores que avistan a Dánae y a Perseo, es una invención de Lope para la obra, ya que como pieza teatral del Siglo de Oro, esta debe poseer un gracioso. Efectivamente, Celio es la contraparte de Perseo, pues, donde el héroe es todo valentía, nobleza —que a veces cojea— y humildad, él es más cobarde y pusilánime pero, a la vez, más avisado que su amo y también, como corresponde a su papel, más irónico (Martínez Berbel, 2002: 399).

La llegada al castillo de Medusa supone uno de los puntos culminantes no solo ya del mito, sino de la obra. En Lope, su guarida se nos presenta influenciada por la novela de caballerías, pudiendo observar que la Gorgona habita en un castillo medieval con foso incluido. Esto se debe a la fuerte presencia de la narrativa caballeresca, en especial

del *Orlando el furioso* de Ariosto, que tendrá una relevancia importante dentro del texto de Lope (Sánchez Aguilar, 2010: 70-72) además de lo que Pérez de Moya (*Philosophía*, pp. 497-502) cuenta de ella y que el fénix recrea⁵. El pasaje de Medusa no solo experimenta una serie de cambios que podríamos denominar «tradicionales», como el hecho de que Perseo y Celio se hayan trasladado hasta allí a pie y no con las sandalias aladas de Mercurio, como en Ovidio y Bustamante (*Transformaciones*, p. 65), pues en Lope los objetos que el joven adquiere de Minerva y del dios mensajero divergen en su creación. Aquí Perseo recibe el escudo de la diosa y la cimitarra Harpe de Mercurio (Sánchez Aguilar, 2010: 70-71) quienes acuden a él tras el rezo con tintes cristianos que Perseo le dirige a su padre, Júpiter (*Fábula*, II, vv. 1391-1406) obviando el casco de Hades, el alfanje y las sandalias aladas. Además de esto, destacaría también la historia de Medusa que cuenta Polidetes antes de la partida de Perseo, tomada tanto de Pérez de Moya y de Boccaccio (*Genealogía*, pp. 443-445) como se ha indicado, y de Bustamante (*Transformaciones*, p. 66) en la que se dice que ella es la mayor de tres hermanas, hija de un tal rey Floro –Forco en Bustamante (*Transformaciones*, p. 66) que le dejó el reino. Medusa, además, no posee esos rasgos horrendos de la tradición y que ya figuran en Ovidio y en el propio Bustamante (*Transformaciones*, p. 66), sino que, al parecer, es una hermosa doncella con una gran inteligencia y versada en hechicerías oscuras –que al parecer son de las que se vale para transformar a la gente en piedra–, como si de una fusión entre Circe y Medea se tratase, desproveyéndola de todos los rasgos que la habían caracterizado hasta entonces, otorgándole unos nuevos, frutos también de la novela de caballerías.

En su historia, además, se menciona a sus dos hermanas, ya aludidas por Bustamante, que las identifica con las Grayas (*Transformaciones*, p. 66) pero, sin embargo, no se observa ni un indicio de su presencia. Se supone que ellas dos son las que guardan la morada de Medusa, como en la versión de Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 772-775) y Bustamante (*Transformaciones*, p. 66) pero, en su lugar, cuando Perseo avisa de su presencia –algo que en ninguno de los dos anteriores sucede pues en ambos la sorprende dormida– aparecen a su encuentro cuatro caballeros que personifican cuatro vicios distintos y sobre los cuales Lope quiere advertir a su soberano. Estos pecaminosos custodios responden a los nombres de Envidia, Lisonja, Ingratitud y Celos, encarnaciones de esos vicios a los que les seguirá, posteriormente, la Porfía, un

⁵ Me refiero a la historia de Medusa como la hija mayor de un rey de quien heredó su fortuna, algo que Lope sitúa en su texto en boca de Polidectes.

gigante. Martínez Berbel (2002: 375) según lo postulado por McGaha, afirma que la presencia de estos cinco enemigos que Perseo debe derrotar responde a ese intento alegórico de Lope que pretendía, por una parte, un vano intento de limpiar su mala imagen —y con ello obtener el puesto de cronista— y, por otra, remarcarle a su soberano cuales son los cinco vicios que acostumbran a corromper a los gobernantes. La escena, no obstante, resulta algo breve, pues Lope le confiere al espejo del escudo de Perseo el poder necesario para derrotar a sus oponentes, capacidad que, como Martínez Berbel afirma (2002: 375) obtenía la protección de Palas tras la derrota de Medusa, pues este absorbía el poder de la mirada de la Gorgona. Valencia López (1994: 266) define este suceso como un acto de inteligencia, virtud que encierra y simboliza el escudo que, según Bustamante (*Transformaciones*, p. 232) encarna la prudencia.

Tras la derrota de sus guardianes, Perseo accede al interior de la guarida de Medusa, a quien previamente se había visto manteniendo una entrevista con Fineo, quien comete el error de alabar la hermosura de Andrómeda frente a ella, lo que provoca que esta le arrebatase el retrato de la princesa que porta, enfurecida. La anticipación de Fineo aquí tampoco se encontraba ni en Ovidio ni en Bustamante, pues este aparecía casi al final de la saga del héroe, justo después de sus esponsales con Andrómeda. Fineo se presenta clamando venganza (*Transformaciones*, p. 70), pues Andrómeda había estado prometida a él anteriormente. Sin embargo, Lope lo presenta antes al igual que la princesa, quien no hace acto de presencia físicamente, pero los espectadores observan su imagen en el retrato. Debido a que uno de los títulos que Lope barajó para su comedia fue *La bella Andrómeda*, resultaba chocante que la aludida solamente apareciese en el último acto. Esta artimaña le sirve a Lope para anticiparla y, además, para proseguir con su moralización que tendrá lugar durante su encuentro con Medusa:

La exégesis alegórica iniciada con los cuatro caballeros y el gigante continúa, y se puede decir, que se fortalece, en el enfrentamiento central con Medusa, que constituye otra de las grandes cuestiones de interpretación de la obra. Lope construye una Medusa bella, sustituye su fealdad física por otra moral, y hace desde este punto de vista un tanto inexplicable su muerte a manos de Perseo con la única intención de reforzar la alegorización que, por otra parte, queda desgajada de la visión humanizadora que Lope da en el resto de la obra y en las otras comedias. (Martínez Berbel, 2002: 376).

Estas palabras concuerdan con las ofrecidas por McGaha (1985: 24-25), pues, efectivamente, el pasaje resulta un tanto extraño debido a la alegoría, que fuerza demasiado la situación. Lope nos presenta una escena en la que Medusa, embelesada por la fuerza, la inteligencia y la belleza del semidiós, le ofrece una vida acomodada a su lado como consorte, pero Perseo la rechaza, puesto que él responde al símbolo de la

pureza y de la castidad mientras que Medusa, con su sensualidad, se convierte en la lujuria y el vicio. El joven la desdeña y esta, dispuesta a ganarse su favor, le enseña el retrato de Andrómeda que le había arrebatado a Fineo. Perseo, al verlo, experimenta el toque de las flechas de Cupido, pues se enamora de ella y ansía conocerla. Tras ello, Perseo le muestra a Medusa el espejo de su escudo para acabar con su vida y, posteriormente, le corta la cabeza, diferenciándose de Ovidio y Bustamante (*Transformaciones*, p. 66) donde el héroe la sorprende dormida. Tras la decapitación, la hermosa cabellera de la Gorgona se transforma en un nido de culebras –que ya poseía en Ovidio y Bustamante– y de su sangre nace Pegaso, tal y como sucedía en Ovidio y en el cántabro (*Transformaciones*, p. 66), pero, sin embargo, se omite el alumbramiento de Criador y Calíroe (*Metamorfosis*, IV, vv. 786-787). Lo acontecido a continuación se asemeja a lo narrado por el poeta latino, pues Pegaso, con un golpe de coze en la cima del Parnaso, hace surgir la fuente de Hipocrene (Álvarez e Iglesias, 1995: 362) consagrada a las Musas y que aquí Lope identifica como Castalia siguiendo a Pérez de Moya (*Philosophía*, pp. 492-493) que a su vez lo tomó de Boccaccio (*Genealogía*, p. 453) y Bustamante (*Transformaciones*, p. 233). De dicha fuente surgirán varios poetas entre los que destacará Virgilio, autor de la *Eneida*, que pronuncia un elogio hacia la familia real y a la Casa Sandoval (*Fábula*, II, vv. 1793-1812) en nuevo intento de Lope para ganarse el favor de los reyes de España. Todos estos aspectos son sumamente interesantes pues, como se indicó, la moralización entorpece la escena, pues, ¿qué necesidad tenía Perseo de acabar con Medusa? Al fin y al cabo la Gorgona le propone matrimonio y no comete ninguna insinuación pecaminosa. McGaha (1985: 27) opina que «Medusa como vicio encarnado tampoco es convincente. [...] Medusa es [...] una mujer bellísima que se ha enamorado de Perseo y quiere casarse con él y hacerle dueño de todas sus posesiones. Al rechazarla, Perseo parece bastante grosero».

McGaha (1985: 27) apunta, además, que la elección de los vicios encarnados en los guardianes que custodiaban a Medusa parecía escogida por fruto de azar y que pronto identifica con la intención de advertencia dirigida hacia Felipe IV. Además, la alegoría se viene abajo justo cuando después del acto poético-musical de la fuente, Perseo alega que desea ir a visitar a Atlante para robar un ramo de oro. Después de habernos presentado a Perseo como un ser impoluto, de repente el joven ansía robarle a Atlas, convertido aquí en un rey bajo el nombre de Adlante –como en Bustamante (*Transformaciones*, p. 66)–, uno de sus ramos de oro. La moralización no logra sostenerse ante esto a pesar de que Celio, su criado, trate de excusar las pretensiones de

Perseo alegando que, debido a la forma en la que fue concebido, su inclinación hacia el oro es natural (*Fábula*, II, vv. 1940-1941). Estas palabras las profiere justo después del encuentro de Fineo con Atlante, presentado como un rey versado en la astrología –influenciado por Pérez de Moya (*Philosophía*, pp. 503-504)– y que logra ver en las estrellas que el futuro de Andrómeda es casarse con Perseo y no con él, algo que acaba por trastocarlo. Tras ello, Perseo llega en presencia de Atlante junto a Celio, ambos montados en Pegaso, que aquí posee unas alas multicolor debido al contacto de las gotas de sangre que desprenden la cercenada cabeza de Medusa con la arena del desierto pero que en Bustamante (*Transformaciones*, p. 66) eran naturales. Este suceso ya diverge de lo contado por Ovidio, pues el jinete de Pegaso fue, según la *Ilíada* de Homero (VI, vv. 171-199), Belerofonte, tal y como aparece mostrado en Pérez de Moya (*Philosophía*, p. 489) y Boccaccio⁶ (*Genealogía*, pp. 597-598) y que confirman Sánchez Aguilar (2010: 72-73) y Martínez Berbel (2002: 378) aunque esto no es ni un error ni una invención de Lope pues, a lo largo de los siglos XVI y XVII, múltiples pintores retrataron al joven héroe a lomos del caballo alado, como Vasari (1570-1572), Cavaliere d'Arpino (1602), Wtewael (1611) o Rubens (1622) todos bajo el nombre de *Perseo y Andrómeda* (véanse anexos X-XIII). Del mismo modo que sucedía en el primer acto con Tiziano, nuevamente la pintura influye en la obra⁷. Además, en la versión de Bustamante, irónicamente, aparecen una serie de ilustraciones intercaladas en la narración que muestran a Perseo sobre el equino (véanse anexos XIV y XV) pero en ningún momento se nos dice en la narración que el semidiós lo tuviese como montura.

El episodio del robo es, pues, contradictorio con respecto a la alegoría, así como también lo es la transformación de Atlante en monte, ya que al contrario que la versión original (*Metamorfosis*, IV vv. 650-657) Atlas aquí se muestra totalmente pacífico –igual que en Bustamante (*Transformaciones*, p. 67)–, por lo que la actuación de

⁶ Sendos autores presentan también a Perseo a lomos de Pegaso. El error puede haberse dado por una confusión ya establecida en el arte pictórico al que se alude o bien al hecho de que ambos entiendan que Belerofonte, al ser posterior a Perseo, pudo haber sido su jinete. Sin embargo, al contrario que Boccaccio, Pérez de Moya cuenta su fábula antes que la del nacimiento de Pegaso, cometiendo, quizá, un pequeño desliz.

⁷ No obstante, a pesar de lo contando en *Las Metamorfosis*, Ovidio, en sus *Amores* presentó la imagen de Perseo montando a Pegaso, algo totalmente distinto de lo que figura en su obra *magna*. Pérez de Moya narra este hecho a pesar de la contradicción que supone, pues alega que pudo haber nacido, además de la sangre de Medusa (*Philosophía*, pp. 492-493) de un alumbramiento común (*Philosophía*, pp. 493 y 498), lo que explicaría el supuesto «error» del autor al presentar a Perseo cabalgando a Pegaso en unas secuencias y no en otras. Con Boccaccio (*Genealogía*, pp. 443-445) sucede lo mismo, afirmando aquí el alumbramiento y, posteriormente, el nacimiento de mediante la sangre (*Genealogía*, p. 453).

Perseo está totalmente fuera de lugar, algo que se pretende excusar por el enamoramiento del muchacho.

Tras las importantes diferencias presentadas en el acto anterior, el acto tercero apenas contiene variantes notables. A lo largo de él puede apreciarse el mismo esquema mítico que empleó Ovidio: Andrómeda debe de ser sacrificada por culpa de la soberbia de su madre –tomado posiblemente de Bustamante (*Transformaciones*, p. 67)–, pues su vida será la única capaz de apaciguar la ira divina que atormenta las costas de su reino que, en esta ocasión, no es Sérifos, sino Tiro. La Muchacha será atada a una roca y ella aguardará el momento de su fin hasta que Perseo la localiza en el aire y la salva, obviando la pedida de mano hacia sus progenitores de Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 695-706) y Bustamante (*Transformaciones*, p. 68), pues esta se da como evidente tras el rescate (véase anexo XVI). Ahora bien, estos no son los únicos sucesos que tienen lugar en el acto final de la obra ni tampoco todos los elementos concordarán con el relato ovidiano.

Al inicio del acto aparece Andrómeda acompañada de su criada, Laura, cuya presencia es necesaria para con las condiciones del teatro del momento, pero ningún testimonio anterior da cuenta de ella. Ambas conversan y Laura descubre sus sentimientos por Fineo y parece echarle en cara a la princesa la total indiferencia que esta siente por él. Andrómeda se defenderá de los ataques de su sirvienta y acto seguido aparecerá Fineo, quien sentirá en sus propias carnes el rechazo de la hermosa joven. Posteriormente, entra el rey y cuenta la noticia del sacrificio, aunque aquí la divinidad ofendida no es ni Hera ni las propias nereidas, sino Latona, madre de Apolo y Diana. La sustitución de la/s diosa/s puede responder a esa cohesión que defendió Menéndez Pelayo, pues en el primer acto es Apolo quien le da la clave de la seducción de Dánae a Lisardo, en el segundo es Diana quien le cuenta a Perseo su origen y quien se descubre como su protectora y, al final, es la madre de ambos –mientras que en Bustamante (*Transformaciones*, p. 67) es Júpiter el que impone el castigo– quien clama venganza contra el reino de Andrómeda, que aquí es, como ya se ha indicado, Tiro y no Sérifos. La revelación de tal hecho acabará por desatar la locura de Fineo, a quien veremos correr desnudo por el campo, alterando a los pastores y confundiendo a Jacinta, una de ellos, con Andrómeda, llegando, incluso, a pedirle matrimonio.

Entretanto, Perseo alcanza las costas de Tiro junto a Celio a lomos de Pegaso y allí recibirán la noticia del sacrificio de Andrómeda de manos de un tal Riselo. Perseo, sorprendido e increíblemente consternado, no duda en cabalgar de nuevo a su montura

para dirigirse a toda velocidad hacia la zona en la que se encuentra la princesa, dispuesto a salvarla, mientras que en Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 664-669) y en Bustamante (*Transformaciones*, p. 67) su encuentro es casual y no intencionado.

En lo que Perseo surca los cielos, Fineo, tras el encuentro con Jacinta, se topará de nuevo con Ismenio, quien parece hacerle recobrar la cordura de forma momentánea, pues, al enterarse Fineo de que Andrómeda podría estar ya muerta o próxima a hacerlo no duda en dirigirse hacia la costa, dispuesto a salvarla también no sin antes agredir a su fiel compañero –2475-2586–.

A la par que Fineo corre hacia la playa, Perseo ya ha aterrizado en ella y se entrevista con Andrómeda, intercambiando ambos palabras de amor, pues la princesa, ante el valor –este le ha contado todas sus hazañas, algo que en Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 695-706) y Bustamante (*Transformaciones*, p. 68) hacia con sus padres–, la nobleza y la hermosura del semidiós cae absolutamente rendida a sus pies. Perseo deja a Andrómeda al cuidado de Celio mientras él, a lomos de Pegaso –en vez de con las sandalias aladas– se enfrenta al monstruo marino, un cetáceo que escupe fuego y veneno por la boca. Durante la batalla llega Fineo ataviado de forma absolutamente ridícula, como una especie de Don Quijote que se presta a ayudar a Perseo en su lucha para, pocos segundos después, rivalizar con él por el amor de Andrómeda. El héroe griego logra derrotar a la bestia y se reúne con su amada hasta que Fineo los interrumpe. Perseo, en vista de la situación, expone a Fineo bajo el efecto del escudo de Palas, restableciéndole la cordura y provocando que este, de repente, se fije en Laura y ambos acaben juntos felizmente, sin interponerse pues en la relación de la princesa con el vástago de Zeus, que tomará el reino de Tiro de la mano de Cefeo, algo que en Ovidio era antes de la derrota de la bestia –bajo la condición de que lo lograra–.

De esta forma concluye la obra de Lope, obviando todas las hazañas que protagonizó Perseo tras estos sucesos. En este acto cabe destacar la importancia que presenta Fineo, que en la versión ovidiana apenas hace acto de presencia, solamente al inicio del libro V durante los vv. 1-235 a lo largo de la batalla campal en el salón del castillo de Andrómeda. La importancia que gana Fineo es explicada por McGaha (1985: 31) en contraposición con la moralización de Perseo, pues Lope le había otorgado un grado de perfección poco realista –aunque si bien el ser un semidiós podría explicarlo, en el caso de la obra de Lope, dicha hipótesis no sirve debido a que los rasgos de Perseo son cristianos–. Todo esto comportó que Lope, probablemente, sintiese «cierta antipatía hacia Perseo» McGaha (1985: 31. Esa rectitud moral contrastaría con la del propio

Lope, de quien afirma que 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». (McGaha, 1985: 28). Por el contrario, Lope empezó a sentir simpatía por Fineo, el rival de Perseo que en la versión ovidiana estaba dotado de connotaciones negativas y que Lope aquí le otorga un trasfondo del que jamás había gozado dicho personaje a lo largo de la tradición, identificándolo con él mismo y a Andrómeda con Elena de Osorio, suceso que marcó para siempre la vida de Lope y que también reflejó en *La Dorotea*.

5. CONCLUSIÓN

Lope, como uno de los máximos exponentes de la excelencia y de la calidad estilística del Siglo de Oro, demostró, a lo largo de toda su vasta y extensa producción, un dominio ejemplar de la cultura heredada de la antigüedad. Ya en su *Arte nuevo de hacer comedias* dio a entender de forma explícita su conocimiento sobre las lecciones aristotélicas que conformaron la perceptiva de su época. La mitología grecolatina supuso, como ha quedado demostrado, una fuente inagotable de temas, motivos y técnicas que muchos de los literatos y artistas de los siglos XVI y XVII aprovecharon para componer sus producciones líricas, novelísticas, dramáticas y pictóricas. Góngora la utilizó para su *Fábula de Polifemo y Galatea*, Calderón nos legó un extenso corpus de comedias, dramas y auto sacramentales de temática mitológica como *El monstruo de los jardines*, entre otros. Lope no fue una excepción y en su corpus literario puede apreciarse un uso de la herencia clásica pasada por el filtro moral de la época debido a grandes presencias como la Inquisición o la Contrarreforma. Los mitos, tal y como eran entendidos en la antigüedad, tuvieron que mudar de significado si querían sobrevivir. Gracias a la labor de autores como Boccaccio, Bustamante o Pérez de Moya entre muchos otros, la alegorización que sufrió la obra magna de Ovidio, fuente de inspiración mayoritaria y máxima difusora de la cultura griega y romana, permitió la conservación de un tesoro de valor inestimable que, con cada reescritura, se originaba un nuevo significado y una nueva forma que, a su vez, enriquecía la tradición y ocasionaba nuevas adaptaciones siguiendo los modelos y los cánones establecidos por la sociedad que los vieron nacer.

6. ANEXOS

6.1. Anexo I:

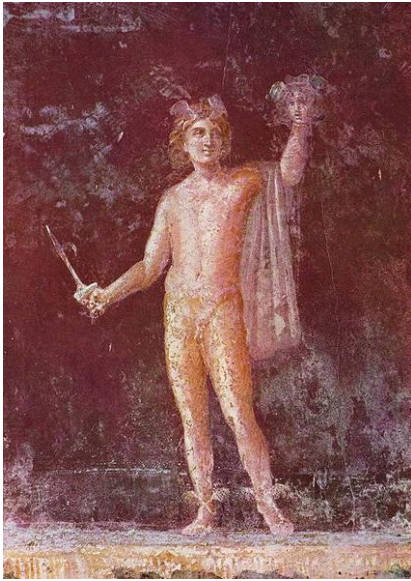


Anónimo, (siglo VI a.C): Sin título, Museo del Louvre, París, Francia, en <http://losvalientesduermensolos.blogspot.com.es/2012/07/el-periodo-orientalizante.html>

Última visita: 03/06/15.

Detalle de un ánfora corintia de principios del siglo VI a.C. en el que puede apreciarse el acto de decapitación de la Gorgona. Existen muchas ánforas de este tipo durante la épica arcaica, por lo que no resulta posible saber, con seguridad, cuál de ellas fue la primera. No obstante, este ejemplo sirve para demostrar lo argumentado en el trabajo, donde se aprecia que la parte de la historia de Andrómeda fue algo más tardía.

6.2. Anexo II:



Anónimo (siglo I a.C): sin título, Villa San Marco, Stabiae, Italia.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompejanischer_Maler_des_1._Jahrhunderts_001.jpg Última visita: 03/06/15.

Fresco pompeyano algo tardío en el que pude observarse a Perseo con la cabeza de Medusa. Si bien existían muchos otros más tempranos, la conservación de este en concreto sirve para ilustrar la extensa difusión de uno de los mayores héroes de la tradición clásica.

6.3. Anexo III:



Cellini, Benvenuto (1545-1554): *Perseo con la cabeza de Medusa*, Plaza de la Señoría, Florencia, Italia. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Persee-florence.jpg> Última visita: 03/06/15.

Escultura anterior a la composición de la obra de Lope que muestra el triunfo de Perseo sobre la Gorgona, portando su cabeza en una de sus manos mientras sus pies –en los que se observan las sandalias aladas de Mercurio– se posan sobre el cuerpo inerte de su oponente, recreando la gesta más famosa del héroe en la antigüedad.

6.4. Anexo IV:



Doré, Gustave (1869): *Andrómeda encadenada a una roca*, Chi Mei Museum, Tainan, Taiwan. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gustave_Dore_Andromeda.jpg
Última visita: 03/06/15.

Andrómeda ha sido retratada en un sinfín de ocasiones a lo largo de la historia. La blancura aludida no solo se daba en la literatura, pues en el arte pictórico la princesa siempre era retratada con dicho tono de piel y con una melena por lo general rubia.

6.5. Anexo V:



Caravaggio, Michelangelo Merisi (1597): *Medusa*, Galería Uffizi, Florencia, Italia.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Medusa#/media/File:Medusa_by_Caravaggio.jpg

Última visita: 03/06/15.

El rasgo más característico de Medusa fue su cabellera repleta de serpientes, la cual le otorgaba un aspecto horrendo y amenazador. La pintura de Caravaggio se asemeja mucho al retrato que de ella hizo Ovidio, prototipo que muchos tenían de la Gorgona a pesar de que ciertos artistas o literatos optasen por recrearla con una serie de rasgos más horripilantes.

6.6. Anexo VI:



Rubens, Peter Paul (1617): *Cabeza de Medusa*, Museo Kunsthistorisches, Viena, Austria. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Medusa.jpeg Última visita: 03/06/15.

Como ser monstruoso, la imagen de Medusa fue aprovechada por muchos artistas para provocar temor, como es el caso de Rubens. Los literatos, por su parte, recurrieron a ese lado oscuro que envolvía a la criatura para que representase la maldad que amenazaba con destruir la vida o como una encarnación física del pecado de la carne, como sucede en el caso de Lope.

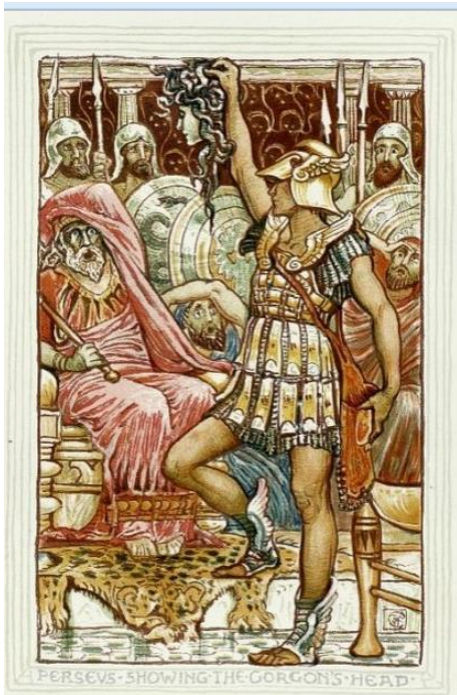
6.7. Anexo VII:



Soils, Virgil (1563): Ilustración de la irrupción de Fineo dentro del libro V de Bustamante, Jorge de (1595): *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artífices*. En <https://www.usc.es/ovidios/> Última visita: 03/06/15.

La décima edición de la traducción de Bustamante tuvo el honor de ser, dentro de la Península, la primera edición ilustrada que tomó prestada las ilustraciones que Virgil Soils realizó para la edición alemana de la obra en 1563. En la imagen ofrecida puede observarse el momento en el que Fineo interrumpe el banquete de bodas de Perseo y Andrómeda, clamando venganza por su desagravio.

6.8. Anexo VIII:



Crane, Walter (1892): *Perseo enseña la cabeza de Medusa*, <http://www.reusableart.com/v/mythology/greek/perseus/perseus-05.jpg.html> Última visita: 03/06/15.

Perseo, tras ser consciente del engaño y de las vilezas de Polidectes, le muestra la faz de la Gorgona para acabar así con su tiranía y liberar a su madre y a Dictis, ofreciéndoles el reino del antiguo monarca, ahora petrificado.

6.9. Anexo IX:



Vecellio, Tiziano (1565): *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, Museo del Prado, Madrid, España. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_012.jpg Última visita: 03/06/15.

El cuadro de Tiziano fue, como se ha explicado en el texto, el primero en recrear la lluvia de oro mediante la forma de una tormenta con nube incorporada. En él, además, aparece la criada que a la que Lope decidirá adoptar como personaje.

6.10. Anexo X:



Vasari, Giorgio (1570-1572): *Perseo y Andrómeda*, Palazzo Vecchio, Florencia, Italia.
http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vecchio Última visita: 03/06/15.

Pegaso aparece aquí justo detrás de Perseo, dando a entender de manera explícita que el semidiós se ha trasladado hasta el reino de Andrómeda en sus lomos.

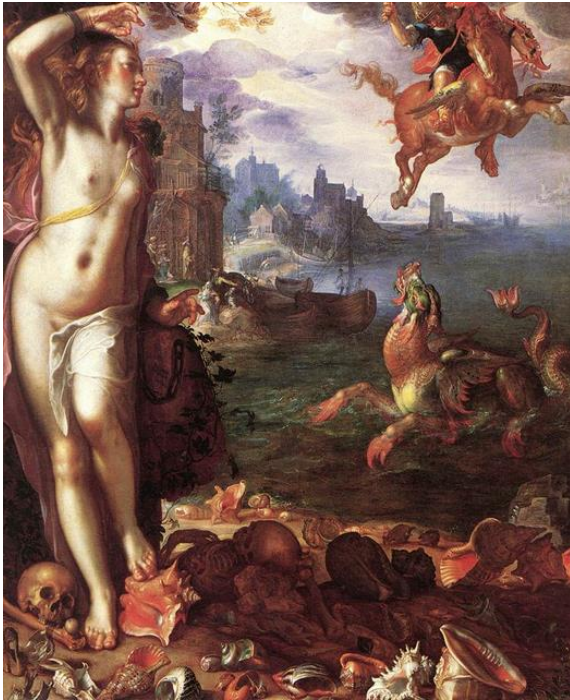
6.11. Anexo XI:



D'Arpino, Giorgio (1602): *Perseo y Andrómeda*, Museo Kunsthistorisches, Viena, Austria. <http://it.wikipedia.org/wiki/File:D%27arpino-Androm%C3%A8de.jpg> Última visita: 03/06/15.

A diferencia del cuadro anterior, en el que la presencia de Pegaso en la batalla de Perseo contra el monstruo marino era simplemente aludida –pues el cuadro de Vasari muestra la escena posterior al enfrentamiento– aquí se observa claramente la asistencia del caballo alado, cuyo jinete fue, según la tradición, Belerofonte.

6.12. Anexo XII:



Wtewael, Joachim (1611): *Perseo y Andrómeda*, Museo del Louvre, París, Francia.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_Wtewael_-_Perseus_and_Andromeda_-_WGA25911.jpg Última visita: 03/06/15.

Wtewael recrea en su cuadro la misma escena que d'Arpino añadiendo, además, esqueletos de los caídos y de las anteriores víctimas de la bestia.

6.13. Anexo XIII:



Paul Rubens, Peter (1622): *Perseo y Andrómeda*, Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens -
_Perseus_and_Andromeda_\(Hermitage_Museum\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Perseus_and_Andromeda_(Hermitage_Museum).jpg) Última visita: 03/06/15.

En esta obra pictórica se aprecia la mano barroca de Rubens, quien decidió incorporar junto a los amantes y al equino alado a una serie de querubines a modo de alegorización.

6.14. Anexo XIV:



Soils, Virgil (1563): Ilustración de Perseo montando a Pegaso frente a Atlas en el libro IV de Bustamante, Jorge de (1595): *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artifices*. En <https://www.usc.es/ovidios/> Última visita: 03/06/15.

6.15. Anexo XV:



Soils, Virgil (1563): Ilustración de Perseo salvando a Andrómeda junto a Pegaso dentro del libro IV de Bustamante, Jorge de (1595): *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y fus figuras, para provecho de los Artifices*. En <https://www.usc.es/ovidios/> Última visita: 03/06/15.

6.16. Anexo XVI:



Carracci and Domenichino, Annibale (1597): *Perseo y Andrómeda*, Galería Farnase, Roma, Italia. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Perseus_and_Andromeda - Annibale Carracci and Domenichino - 1597 - Farnese Gallery, Rome.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Perseus_and_Andromeda_-_Annibale_Carracci_and_Domenichino_-_1597_-_Farnese_Gallery,_Rome.jpg)
Última visita: 03/06/15.

Ceféo y Casiopea exclaman su dolor ante Perseo, quien, junto a su montura, batalla contra el monstruo que azota las costas de su reino.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía primaria:

Boccaccio, Giovanni (1375): *Genealogía de los dioses paganos*, ed. De Álvarez, Consuelo e Iglesias, Rosa M^a (2008), Madrid, Centro de Lingüística Atenea.

Bustamante, Jorge de (1595): *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros, con las Alegorias al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artífices*, Anvers, Casa de Pedro Bellerio.

Hesíodo: *Teogonía*, ed. De Aurelio Pérez Jiménez (2010), Madrid, Gredos.

Homero: *Ilíada*, ed. De E. Crespo (1982), Madrid, Gredos.

Pérez de Moya, Juan (1585): *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. De Carlos Clavería (1995), Madrid, Cátedra.

Ovidio: *Metamorfosis*, ed. De Álvarez, Consuelo e Iglesias, Rosa M^a (1995), Madrid, Cátedra.

Vega, Lope de (1562-1635): *Obras de Lope de Vega: Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. De Marcelino Menéndez Pelayo (1966), Madrid, Atlas.

_____ (1609): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. De Evangelina Rodríguez, Barcelona, Castalia, 2011.

_____ (1613-1614): *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, ed. De Michael D. McGaha (1985), Kassel, Edition Reichenberger.

7.2. Bibliografía secundaria:

Bañuls Oller, José Vicente y Morenilla Talens, Carmen (2008): «Andrómeda en el conjunto de tragedias de Eurípides» en *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* n^o 18, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, ed. Digital: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2582643>

Bermejo Barrera, José Carlos (1994): *Mitología y mitos de la Hispania prerromana I*, Madrid, Akal.

Cristóbal López, Vicente (1989): «Perseo y Andrómeda. Versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de filología clásica*, n^o 23, pp. 51-96; ed. Digital: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036820> Pp. 51-96.

Lista y Aragón, Alberto (1853): *Lecciones de literatura española: explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*. Tomo I, Madrid, Librería de José Cuesta.

Manrique Frías, Gerardo (2010): *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, ed. Digital: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Gmanrique&dsID=Documento.pdf>

Martínez Berbel, Juan Antonio (2002): *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias de inspiración ovidiana*, Granada, Universidad de Granada.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1899): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* vol 2, ed. De Enrique Sánchez Reyes (1949), Madrid, CSIC.

Montesinos, José F. (1969): *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya.

Moorman, Eric M y Uitterhoeve, Wilfried (1997): *De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal.

Neumeister, Sebastián (2000): *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger.

Páramo Pomaerda, Jorge (1957): «Consideraciones sobre los “autos mitológicos” de Calderón de la Barca, en *Thesaurus, boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XII, Bogotá, Librería de la voluntad. Pp. 51-80.

Real Academia Española (2012): *Diccionario de la Real Academia Española*, ed. Digital: www.rae.es última consulta: 11/06/15.

Sánchez Aguilar, Agustín (2010): *Lejos del Olimpo: el teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Valencia López, Natividad (1994): *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.