

Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas

Vicente CRISTÓBAL

*A mi maestro,
Antonio Ruiz de Elvira,
hortator studii causaque faxque mei.*

EL HÉROE, LA LEYENDA Y LAS FUENTES DEL EPISODIO

En el marco del mito clásico, Perseo es un héroe especial, no precisamente porque sus cualidades le hagan brillar con luz propia y distinta, sino, al revés, porque, ateniéndose a los testimonios literarios que de su leyenda nos quedan, su personalidad aparece desvaída y poco delineada en relación con la de otras figuras legendarias, esquemática y sin apenas matices que la individualicen: menos trágico, soberbio y temperamental que Aquiles; menos grandioso y esforzado que Hércules; con algo de la astucia de Ulises, aunque sin llegar a su inherente marrullería; menos sufriente y espiritual que Eneas. Esta caracterización esencialmente negativa que hemos hecho del héroe obedece no sólo a la ausencia o limitación de desarrollos épicos y dramáticos en torno a su figura —pues la narración ovidiana en *Metamorfosis* es puramente fáctica y carece de introspección, de la *Andrómada* de Eurípides nos quedan sólo fragmentos, y son para nosotros meros títulos las tragedias que Sófocles y Licofrón dedicaron al tema—, sino también porque nos encontramos ante la leyenda del mundo clásico que mayor relación presenta con los cuentos populares, y su héroe, en consecuencia, conserva ese carácter prototípico de los héroes folklóricos, protagonistas de aventuras arriesgadas, pero con alma desconocida.

En efecto, aunque el personaje de Perseo aparece inserto en una bien de-

terminada genealogía heroica, la argiva (nieto de Acrisio por línea de su madre, Dánae; biznieta de Abante; tataranieta de Linceo e Hipermestra, la hija de Dánao), y aunque parte de sus andanzas transcurren en unos lugares históricos concretos (Argos, Serifos) como es regular que suceda en las leyendas, otra parte, sin embargo, se desarrolla en una imprecisa y cambiante –según las versiones– geografía africana, indeterminación y lejanía que suelen ir asociadas a los cuentos populares. La brillantez del protagonista, además, se fundamenta en el ingenio y la treta: el triunfo de Perseo descansa, sobre todo, en el uso de objetos mágicos más que en su propia fuerza y recursos, que estarían por sí solos a mucha menor altura que los obstáculos a los que se enfrenta; y dicha utilización del ingenio es –a juicio de Kirk¹– “la característica más notable y consistente de los cuentos populares”. La secuencia argumental, por otra parte, mantiene fuerte paralelismo en sus situaciones con el esquema prototípico de los relatos folklóricos, especialmente en lo que concierne a la victoria sobre el monstruo serpentino y la boda con la princesa, y es en buena parte aplicable a nuestra narración el esquema funcional y de personajes diseñado por Vladimir Propp para los cuentos maravillosos².

Sin duda, el episodio de la saga de Perseo que ha ejercido mayor atractivo sobre poetas y artistas ha sido el del salvamento de Andrómeda, que, en realidad, no es sino un *πάρεργον* subordinado a su gran empresa de dar muerte a la Górgona Medusa. Es el episodio más atractivo –decimos–, pero también el más tardíamente testimoniado, puesto que de él no tenemos noticias ni elaboraciones literarias hasta el siglo V a. C..³

Volando por el aire de regreso a Serifos, aunque errando a merced de los vientos y desviándose de su rumbo, Perseo, tras haber degollado a Medusa y haber petrificado a Atlas en castigo por su descortés recibimiento, llega a las costas de Etiopía. Desde la altura divisa a una joven bellísima atada en los escollos, y baja de inmediato junto a ella. Se entera de que su nombre es Andrómeda, que es hija de los reyes del país, Cefeo y Casiopea, y que está allí atada y en espera de un monstruo marino que habría de devorarla en castigo, ordenado por el oráculo divino, de la soberbia de su madre que se había jactado de ser más hermosa que las Nereidas. Perseo, que está ya enamorado de la muchacha, hace un pacto con sus padres allí presentes, en el sentido de que, si la libran del monstruo, debían concedérsela como esposa. Una vez que sus

¹ *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona 1973, p. 54.

² *Morfología del cuento*, Caracas 1977. Aplicación del esquema de Propp a la leyenda de Perseo en R. Aélión, “Les mythes de Bellérophon et de Persée. Essai d’analyse selon un schéma inspiré de V. Propp”, *Lalies*, 4, anunciado como en prensa en el libro de la misma autora *Quelques grands mythes héroïques dans l’oeuvre d’Euripide*, Paris 1986; en pp. 182-183 del mismo libro, discusión sobre el origen micénico u oriental del mito.

³ Sobre las fuentes del episodio, v. W. H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I.1, s. v. “Andrómēda” (Roscher) y III. 2, s. v. “Perseus” (Kuhnert); Pauly-Wisowa, *R. E.*, I. 2, s. v. “Andromeda” y XIX.1, s. v. “Perseus”; y A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1975, 158-163.

padres han accedido, llega la bestia marina, y el héroe acaba con ella luego de un denodado combate en el que hace uso de su cimitarra. Libera a Andrómeda de sus ataduras ante la aclamación de los que habían contemplado su triunfo, y de acuerdo con lo pactado, celebran sus bodas en el palacio real. Al término del banquete nupcial prorrumpe en la sala Fineo, tío y prometido de Andrómeda, que, a pesar de serlo, no había hecho nada por salvarla, y se quere-lla contra Perseo por haberle robado a la que iba a ser su esposa. Se origina entonces una dura pelea entre los partidarios de uno y otro rival, que acaba con la victoria de Perseo. Fineo muere petrificado al contemplar el rostro de Medusa, y con él muchos de sus seguidores. Después de un cierto tiempo, el héroe vuelve a Grecia, llevando consigo a su esposa etiope ⁴.

Con respecto a las fuentes literarias de este episodio, ya hemos adelantado que todas son posteriores al siglo V a. C. El nombre de Andrómeda aparece, sí, en un papiro del *corpus hesiodicum* (fr. 135 MW), pero el relato de su exposición y liberación no consta en la literatura hasta los trágicos, concretamente Sófocles y Eurípides, que escribieron sendas tragedias con el título de *Andrómada*. En las artes plásticas, no obstante, hay un testimonio algo más antiguo del tema en un ánfora corintia de figuras negras del segundo cuarto del siglo VI, pero siguiendo una tradición diversa de la que se ha hecho famosa, puesto que aquí Perseo se nos presenta apedreando al monstruo, y no luchando contra él con la espada, y Andrómeda trayéndole más piedras al héroe lejos de estar atada a las rocas. El peso de la tradición del tema recae sobre todo en la tragedia de Eurípides (que, a pesar de su éxito y fama durante toda la Antigüedad, no se nos ha conservado sino fragmentariamente), y en la elaboración ovidiana de las *Metamorfosis*, heredera de Eurípides por lo que sabemos y fuente a su vez para los desarrollos del tema en la literatura subsiguiente. Aparte de esos dos testimonios, aparte de alusiones dispersas en obras varias y de los relatos prosísticos de Apolodoro (II 4, 3), Eratóstenes (*Catast.* 15, 16, 17 y 36), Higino (*Fab.* 64 y *Poet. Astron.* II 11) y el escoliasta de Licofrón (836 y 838), las otras dos recreaciones literarias antiguas de cierta extensión —pero incomparables con el testimonio ovidiano— son las de Manilio (*Astron.* V, 538-618) y Luciano (*Dial. mar.* 14). En las letras y las artes de la cultura occidental, partiendo sobre todo del texto de Ovidio, aunque también de las síntesis mitográficas de Boccaccio en su *Genealogía de los dioses* y autores que le siguen —como Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, en España—, el tema ha gozado de una particular vigencia ⁵. Y entre los más conspicuos

⁴ Sobre los sucesos a su llegada a Grecia, muerte a Acrisio, fundación de Micenas, trueque del reino con Megapentes y sucesión de Perseo, cf. Ruiz de Elvira, *M. C.*, 162-171.

⁵ También el mito ha tenido una extraordinaria proyección en la pintura. Cf. H. HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Viena 1969 (= 1953), 277 ss. Sobresalen entre las muestras más destacadas los cuadros de Tintoretto (Venecia, propiedad privada), Tiziano (Londres, Wallace-College), varios de Rubens (dos de ellos en Berlín, Kaiser Friedrich-Museum; otro en el Prado de Madrid), etc. Sobre su presencia en la pintura española del Siglo de Oro, puede verse el libro de R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Ma-

ejemplos de la presencia de este episodio ovidiano en las letras españolas están los textos de Alfonso X el Sabio; un romance de Juan de la Cueva incluido en su *Coro Febeo*; las versiones de Lope en un soneto, en su fábula mitológica *La Andrómeda* y en su drama *El Perseo*; una comedia y un auto sacramental de Calderón; un soneto de Juan de Arguijo; y una octava de la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana. De esos textos vamos a tratar aquí, viendo y señalando cómo el argumento antiguo es progresivamente modelado y renovado según los cambiantes presupuestos socioculturales y estéticos, y cómo la misma materia en su evolución se nos revela espejo de la historia literaria e ideológica, y espejo del estilo peculiar de los distintos autores. Esta cadena textual que aquí trenzaremos pretende ser así ilustración de un fenómeno cultural bien conocido: la fluencia de Grecia sobre Roma y de Roma, una vez asumida Grecia, sobre el mundo moderno; ilustración, en definitiva, de una unidad cultural básica por encima de la historia, por encima también de la geografía.

LOS FRAGMENTOS DE LA *ANDRÓMEDA* DE EURÍPIDES

El primer testimonio que vamos a comentar es la tragedia eurípidea *Andróméda* o, mejor dicho, sus reliquias. Tenemos constancia por los escolios a las *Tesmoforias* de Aristófanes (v. 1060) de que se representó en el año 412 junto con la *Helena*—no sabemos el título de la otra tragedia ni del drama satírico—. Y paradójicamente, a pesar de su malograda conservación, sabemos que alcanzó gran éxito y fama en la Antigüedad: fue parodiada por Aristófanes en las *Tesmoforias*, admirada por Alejandro Magno (Ateneo, 12, 537 d), imitada por Ennio, Accio y Livio Andronico en otras tantas tragedias que llevaban el mismo título⁶; también a este respecto Luciano (en *Sobre cómo se*

drid 1985, 231-242 (frescos en el palacio del Pardo, de los que no quedan casi restos, de Gaspar Becerra; frescos del palacio del marqués de Santa Cruz; frescos del techo de la casa de Pilatos en Sevilla, obra de Pacheco—1604—; lienzo del Prado atribuido a Lucas Jordán—n.º 195—, etc.). Acerca de la tradición pictórica véase también C. García Gual, "Quien te ha visto y quien te ve. A propósito de Perseo y Andrómeda", *Sur Express*, n.º 5, 15 nov.-15 dic. 1987, 157-159, donde se comentan especialmente dos pinturas: la antigua de la casa de los Vetti en Pompeya y el cuadro de Rubens en el Prado; se remonta también al cuadro que en las *Etiópicas* contempló la reina Persina.

⁶ Poco se puede deducir, por los fragmentos que nos quedan, del argumento de las tragedias romanas sobre Andrómeda. Sólo un verso se nos conserva, transmitido por Nonio Marcelo, de la de Livio Andronico, en que se habla de dos ríos que, al confluir, riegan toda una llanura: *conflugae cubi conventu campum totum inumigant*. Algo más tenemos de la de Ennio (frs. 112-22 Vahlen), gracias también sobre todo a las citas de Nonio; los fragmentos se refieren especialmente a la lucha con el monstruo, al que se describe cubierto de escamas: *scrupéo investita saxo atque ostreis squamae scabrent* (fr. 115); Perseo desde la altura otea el cuerpo de la fiera antes de herir, como en Ovidio: *corpus contemplatur unde corporaret vulnere* (fr. 114); y una vez muerta ésta, el oleaje dispersa sus miembros: *alia fluctus differt, dissipat/visceratim membra, maria salsa spumat sanguine* (fr. 118); dos versos se han salvado también aunque poco significativos, del diálogo Andrómeda-Perseo (frs. 120-1), y uno más en que la princesa se dirigía a su madre culpándola

debe escribir la historia. 1) nos transmite la curiosa anécdota de que los habitantes de Abdera, tras una representación de la obra en cuestión, medio enloquecidos por el calor del verano, declamaban corriendo por la ciudad un pasaje de la *Andrómada* en el que Perseo invocaba al Amor (fr. 136 Nauck). De aquí derivan los textos de Apolodoro, Eratóstenes e Higino, que son síntesis argumentales de la pieza, y la elaboración épica de Ovidio, según hemos dicho². No podemos calibrar en qué medida Eurípides era innovador en este tema con respecto a Sófocles, puesto que lo que se nos conserva de la obra homónima de Sófocles es mínimo.

Se trata de una tragedia de final feliz, como la *Helena*, con la cual se representó, y que se adentraba en el ámbito de lo amoroso, tan del gusto de Eurípides. No es causal que sea en ese momento cuando afloran literariamente los aspectos eróticos de la saga de Perseo, héroe del que anteriormente sólo corría la fama por su victoria sobre la Górgona: el intrépido aventurero, ejecutor de hazañas aguerridas, matador del monstruo, aparece así bajo una óptica menos externa, sujeto a los sentimientos y no sólo a las acciones; el vencedor de Medusa, vencido por Andrómeda. No es causal —decimos— que esto ocurra en Eurípides, pues es bien conocido el viraje que con él experimenta la tragedia, orientándose más a la valoración de lo irracional, a la mayor humanización y visión más realista de los personajes, a la profundización en aspectos psicológicos. Por otra parte, si nos basamos en las síntesis mitográficas de Apolodoro, Eratóstenes e Higino, así como en los fragmentos, el argumento con triángulo amoroso Perseo-Andrómada-Fineo, escenario africano, y viaje final del héroe y la heroína ofrece gran similitud de planteamiento con la *Helena*, donde tenemos igualmente a Menelao-Helena-Teoclimeno como vértices de otro triángulo, localización en Egipto, y viaje hacia Grecia como colofón. Además de lo amoroso, un tema de cierto rendimiento en el tercero de los trágicos, que en esta tragedia volvería a presentarse, es el del sacrificio de una mujer, con ejemplos en figuras como Alcestris, Ifigenia y la Polixena de las *Troyanas*.

de su situación: *filiis propter te obiecta sum innocens Nerei*. Más o menos la misma cantidad de versos conservamos de la de Accio, también casi todos transmitidos por Nonio (cf. Ribbeck, *Scænice Romanae Poesis Fragmenta*, I, 148-151). Andrómeda se dirige a alguien (¿Perseo?) pidiendo ayuda: *Nisi quid tua facultas nobis tulat opem, peream* (fr. 3); alguien, que seguramente no es Perseo (¿tal vez Fineo?) dice no saber cómo ayudarla: *Nec quæ te adiutem invenio: hortari piget, non prodesse id pudet* (fr. 4); es Perseo, sin embargo, casi con seguridad, quien se jacta —adelantando en parte esa chispa de orgullo que asoma en el Perseo de Ovidio, desarrollada luego por Calderón— de no conocer el miedo ni la cobardía: *namque ut dicam te metus aut segnitæ adiuvere dubitare, haut meum est* (fr. 6); una sentencia generalizadora, tal vez en boca del héroe, abarca dos versos: *Mulhi iniquo, mulier, animo sibi mala auxere in malis, / quibus natura prava magis quam fors aut fortuna obfuit* (fr. 7); un personaje anciano, probablemente Cefeo, dice haber alimentado y criado (¿a Andrómeda?) y pide que ello no haya sido en balde para él: *ahui, educavi: id facite gratum ut sit seni* (fr. 11); y por fin Andrómeda, después de ser liberada por Perseo, se dirige a él recordándose: *Donec tu auxilium, Perseu, tetulisti mihi* (fr. 13).

² Cf. R. Aélion, *op. cit.*; sobre el mito de Perseo, v. 151-183.

De la obra quedan más de cuarenta fragmentos, de los que aquí nos referimos a los que parecen más interesantes para el seguimiento del argumento. La tragedia comenzaba con una monodia anapéstica de Andrómeda encadenada, invocando a la noche y exponiendo su situación (fr. 114 Nauck). Es en ese contexto donde hay que situar el fr. 118, en que la princesa pide a Eco que deje de repetir sus palabras. Por los escolios a las *Tesmoforias* (1018) y por las mismas *Tesmoforias* (1059-1061) sabemos, en efecto, que Eurípides introducía a la ninfa cumpliendo su mimético oficio. Aristófanes parodia el procedimiento en dicha comedia (vv. 1070 ss.), cuando presenta a Eurípides disfrazado de ninfa Eco. Ovidio recurrió a ese artificio, pero en relación con los amores de Narciso y Eco (*Met.* III, 380-392). Y lo más curioso del caso es que en la obra de Calderón, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, de nuevo Eco aparece repitiendo los lamentos de Andrómeda solitaria, pero sobre eso trataremos más adelante.

Muchos de los fragmentos de la obra nos los han conservado los escolios a Aristófanes. Así el precedente, y así también el 123, en que se habla de Perseo llevando a Argos la cabeza de la Górgona, cruzando el mar:

Περσεὺς πρὸς Ἄργος ναυστολῶν τὸ Γοργόνοσ
κάρα κομίζων

Aunque Apólodoro al tratar el regreso de Perseo habla primero de una escala en Serifos, y luego del viaje a Argos, Ovidio sin embargo (*Met.* V, 236-245) se refiere primero a la escala en Argos y segundo a la escala en Serifos, y en consonancia con este hecho puede entenderse el presente fragmento. Según el 124, Perseo llega volando por medio de sus sandalias aladas (ταχει πεδίλω, πόδα...ὑπόπτερον) a tierras de Etiopía, sin saberlo:

ὦ θεοί, τιν εἰς βαρβάρων ἀφίγμεθα
ταχει πεδίλω; διὰ μέσου γάρ αἰθέρος
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημ' ὑπόπτερον.

El ναυστολῶν del fr. 123 podría hacernos pensar en navegación, pero hemos de entender ese término, en confrontación con el presente fragmento, de un modo amplio (“atravesando el mar” y no estrictamente “navegando”), puesto que el camino es aéreo.

En el fr. 125 Perseo descubre ya a la muchacha atada en la playa, y —de acuerdo con Ovidio, *Met.* IV, 675: *marmoreum ratus esset opus*— está a punto de confundirla con una estatua de piedra:

εἶ, τίν' ὄχθον τόνδ' ὄρω περίρρυτον
ἀφρῶθαλάσσης; παρθένου τεικῶ τινα
ἐξ αὐτομόρφων λαίνων: τικισμάτων
σοφῆς ἄγαλμα χειρός.

El silencio pudoroso de la muchacha al comienzo del diálogo consta en el fr. 126, como luego constará en Ovidio (*Met.* IV, 681: *primo silet illa*), y va-

mos viendo así los lazos que unen la recreación épica con su modelo dramático:

σιγῆς ἰσωπῆ δ' ἄπορος ἑρμηνεύς λόγων.

En el fr. 127 tenemos ya otro testimonio del diálogo entre los dos personajes, antes de la liberación y cuando ya Andrómeda, superando la vergüenza, ha cedido a la curiosidad. En el 128, la petición de liberación. En el 129, Perseo se dispone a sentar las bases con la interesada para establecer con sus padres el pacto que ya conocemos. Andrómeda solicita al extranjero en el fr. 132, sin duda después de la liberación, que la lleve con él en calidad de esposa o esclava.

El diálogo iría jalonado de pensamientos más generales, como esa sentencia del fr. 133 que ha tenido larga descendencia en la literatura (“Dulce es recordar las fatigas cuando ya se está a salvo”):

ἀλλ' ἤδύ τοι σωθέντα μεμνήσθαι πόνων,

traducida por Cicerón (*De fin.* 2, 32, 105: *suavis laborum est praeteritorum memoria*) y por Séneca (*Herc. Fur.* 656: *quae fuit durum pati, meminisse dulces est*), que se corresponde con el proverbio latino *Iucundi acti labores*, y de cuya tradición es muestra señera el razonamiento que Eneas dirigió a los suyos, tras haberse salvado de la tormenta en el mar de Libia (*Aen.* I, 203: *forsan et haec olim meminisse iuvabit*)⁸.

El fr. 145 nos plantea un problema relativo a la geografía antigua. 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, según J. Ramin⁹, como el de los hiperbóreos, es más un concepto mítico que histórico. Buena prueba de ello es la idealización con que se pintan sus costumbres en todas las fuentes antiguas, desde *Il.* I, 424, donde se les califica de “irreprochables” y Heródoto, III, 17-24, que se refiere a ellos como los más altos y los más bellos de los hombres, hasta Pomponio Mela (III, 9) que les atribuye todas las virtudes, y Prisciano (570),

⁸ De la perduración en la Literatura Española de este pensamiento pueden dar idea dos pasajes del *Persiles* cervantino: uno encabeza un relato de Periandro (II 18) y dice así: “Si es verdad, como lo es, ser dulcísima cosa contar en tranquilidad la tormenta, y en paz presente los peligros de la pasada guerra, y en la salud la enfermedad padecida, dulce me ha de ser a mí agora contar mis trabajos en este sosiego...”; y el segundo, que también encabeza un parlamento, esta vez del ermitaño Renato (II 19), pocas páginas más adelante, repite exactamente la idea que nos ocupa: “Cuando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos, que fue el pesar que se recibió en sufrirlos...” Cf. sobre este tópico, A. Ruiz de Elvira, “Temas clásicos en la cultura moderna”, *CFC XXI* (1988), 289. Allí se señala también su presencia en *Romeo y Julieta*, III 5, 51.

⁹ En su libro *Mythologie et Géographie*, París 1979, 73-80.

que los llama “de corazón justo”. Se los situaba al borde del Océano, sin más precisión: así en *Il.* I, 423-424, cuando se dice que Zeus marchó a banquetear entre los etíopes, y en XXIII, 205-206, cuando Iris los menciona; pero el Océano, según su concepción rodeaba al mundo. En *Odyss.* I, 22-24, se establece una división entre etíopes orientales y occidentales. 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 la del Índico. Y en la leyenda de Andrómeda, de acuerdo con esta imprecisión o amplitud conceptual sobre lo que fuera Etiopía, no hay unanimidad en la localización. Aquí, por ejemplo, Eurípides se refiere a la costa Atlántica:

ὄρω δὲ πρὸς τὰ παρθένου θοινάματα
κῆτος θοάζων ἐξ Ἀτλαντικῆς ἁλός.

es decir, sitúa el suplicio de Andrómeda en la zona litoral limítrofe a la región montañosa del noroeste africano conocida como montes Atlas, resultantes –según el mito– de la petrificación de Atlas. Pero no así Ovidio, cuyas referencias, como veremos, más bien parecen apuntar a una zona oriental, en contacto con Egipto y Asia. Existía, en efecto, una tradición, prolijamente atestiguada por Plinio, Estrabón, Pausanias, Solino, Flavio Josefo, Conón, San Jerónimo y otros ¹⁰; que situaba la liberación de la princesa etíope en la costa mediterránea, concretamente en la costa de Jaffa, en Palestina. Sin duda, aunque Ovidio no es tan preciso, el escenario del episodio en *Metamorfosis* coincide más con esta situación mediterránea oriental que con el propuesto por Eurípides, porque entre los invitados a las bodas de Perseo, según el poeta romano, hay precisamente, aparte de egipcios, libios, caucásicos y babilonios, un tal Astreo (V, 144-145), natural de Palestina. Estas vacilaciones de geografía mítica muestran –como ya adelantábamos– hasta qué punto la saga de Perseo se enraza en el ámbito de lo folklórico, caracterizado –por oposición a la determinación local que es genuina en la leyenda– por una indeterminación geográfica considerable. Esa indeterminación es la que hace también, por ejemplo, que Píndaro atribuya al héroe una visita al país de los hiperbóreos en relación con su empresa de dar muerte a Medusa (*Pyth.* X, 29 ss.), porque –como los etíopes– también los hiperbóreos son un pueblo mítico y no histórico, habitante de una geografía norteña imprecisa (¿occidental acaso?: la relación del

¹⁰ Cf. Ruiz de Elvira, *M. C.*, 162-163. Particularmente interesante se me antoja la versión de Conón (*Narr.* 40) que explica el mito de manera racionalista. Según él, Cefeo era rey de Joppa, nombre que recibía entonces la tierra que luego se llamaría Fenicia; a su hija Andrómeda la pretendían Fineo, hermano de Cefeo, y Fénix; Cefeo se la concedió a Fénix, pero de acuerdo con él, para no incomodar a Fineo, simularon un rapto de la muchacha; Fénix la raptó, en efecto, en un barco llamado “La Ballena” (racionalización del famoso monstruo de la versión común), pero Perseo, que navegaba por aquellas costas (omisión, pues, con fines racionalizadores del vuelo del héroe), lo asaltó, se enamoró de Andrómeda, la raptó de nuevo y destruyó el barco (transposición clara de la lucha y muerte del monstruo); el terror dejó inmóviles a los tripulantes, y por eso se habló luego de hombres convertidos en piedras.

pasaje de Píndaro con la hazaña de decapitación de Medusa así lo hace suponer).

EL PASAJE DE LAS *METAMORFOSIS*: MATERIA EURIPIDEA EN MOLDE VIRGILIANO

Pasamos a considerar el testimonio ovidiano, que abarca desde el v. 610 del libro IV de las *Metamorfosis* hasta el v. 249 del libro V, es decir: 542 versos, más o menos la extensión regular de algunos de los epilios autónomos (como la *Ciris* de la *Appendix vergiliana*, que tiene exactamente un verso menos) que conservamos de la literatura clásica.

Todo el pasaje, dentro de la cadena abigarrada de relatos que componen las *Metamorfosis* de Ovidio, constituye, a la par que pieza integrada en el gran mosaico, una unidad cerrada en sí misma, centrada en torno a la figura del héroe y formalizada mediante una evidente *Ringkomposition*, ya que el relato va enmarcado por la inicial y final mención de la cabeza de Medusa¹¹.

El episodio proporcionaba a Ovidio una temática absolutamente idónea para ser incluida en su magno compendio, porque metamorfosis y amor son los dos ingredientes fundamentales del argumento de su obra y éstos son del mismo modo los componentes temáticos esenciales de la saga de Perseo. Se refiere el poeta a lo largo de estos versos a no menos de diez cambios de forma: al de Júpiter en lluvia de oro (IV, 611), al de las gotas de sangre de Medusa en serpientes (IV, 619), al de Atlas en monte (IV, 657-662), al de la sangre de Medusa en Pégaso (IV, 685-686), al de las ramas mojadas con la misma sangre en corales (IV, 744-746), al de hombres y animales en piedras (IV, 780-781), al de la cabellera de Medusa en serpientes (IV, 800-801), y al de Fíneo, Aconteo, Preto y Polidectes, y otros muchos anónimos más, en estatuas de piedra (V, 177 ss.). Y en cuanto al tema amoroso, aparte del idilio central entre el héroe y Andrómeda, hay anejo a esta saga otro caso de amor, el de Medusa y Neptuno (IV, 798-799). 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.

En cuanto a la composición del episodio, se percibe cómo el poeta ha querido hacer de él una epopeya en miniatura, y —lo que no ha sido suficientemente destacado ni explicado en toda su amplitud por la bibliografía ovidiana— siguiendo, en líneas generales, el desarrollo argumental de la *Eneida*. G. Lafaye¹² destaca cómo, en lo relativo a la batalla entre los partidarios de Fi-

¹¹ Un comentario del episodio, dentro del conjunto en el que se incluye y en relación con los fragmentos de Eurípides puede verse en el estudio de Ruiz de Elvira "Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio", *Estudios de Literatura Latina*, Cuadernos de la Fundación Pastor, 15, 1969, 109-177, esp. 137-148. Sobre la figura de Perseo en las *Metamorfosis*, cf. F. della Corte "Il Perseo ovidiano", *Ovidiana*, París 1958, 258-264; no se deduce, sin embargo, — como su autor asegura — del testimonio aristofánico en *Tesmoforias* que, según Eurípides, Perseo volara sobre Pégaso.

¹² *Les Metamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim 1971 (=1904), 115 ss.

neo y los de Perseo, Ovidio sigue la técnica enumerativa de los que van cayendo que ya constaba en los poemas homéricos, pero también y más cercano modelo, como ahora precisaremos, había en Virgilio. B. Otis¹³ insinúa el paralelismo evidente entre Lavinia, Turno y Eneas, por una parte, y Andrómeda, Fineo y Perseo, por otra (triángulo amoroso en ambos casos, cuyos vértices son de igual naturaleza: la princesa prometida al pariente, tío o primo, y el extranjero llegado de improviso que, mediante un nuevo pacto con el padre, suplanta al anterior aspirante); el mismo autor alude también a las escenas bélicas de principios del libro V como evocadoras de similares combates en la *Eneida*. Sin entrar en precisiones, también L. Castiglioni¹⁴ destaca el modelo genérico homérico y virgiliano para descripción de luchas. No alude, sin embargo, para nada al patrón virgiliano para este episodio un libro monográfico sobre la influencia de Virgilio en Ovidio, el de S. Döpp¹⁵. Y sin embargo, la huella del poeta de Mantua creo que es palmaria en otros varios puntos de los reseñados por la bibliografía. Primariamente, al menos, según íbamos diciendo, en lo relativo a la composición. El relato comenzaba, *in medias 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, como se sabe, de la contaminación de *Odisea* e *Iliada* era su estructura díptica, formada de una primera parte viajera y una segunda parte bélica. Pues bien, también éste 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 —aunque el texto ovidiano no se demora en ella y alude solamente a que los vientos se desencadenaron (IV, 621) y le hicieron perder el rumbo, y a cómo Eolo los volvió a recoger (IV, 663); recuérdense los pasajes paralelos del texto virgiliano—, y tiene allí un encuentro amoroso, como Eneas lo tuvo; en la sobremesa del banquete de bodas, preguntado por los asistentes, cuenta el héroe —haciendo uso de la técnica usual en la epopeya del relato retrospectivo o *flash back*—, como Eneas, su aventura anterior al viaje que allí lo trajo: la decapitación de Medusa, y remontándose más todavía, los amores de Medusa y Neptuno. Naturalmente, no todo se corresponde, no todo el contenido de la leyenda se prestaba a ser incluido en unos esquemas argumentales previos, y así el salvamento de Andrómeda como principio de su aventura amorosa carece de todo parangón con la *Eneida*. Hay que hacer además otra constatación, y es que en el libro IV de la epopeya virgiliana se describe la embajada de Mercurio a Eneas y el vuelo del dios, valiéndose de sus sandalias aladas, que va

¹³ *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966, p. 131.

¹⁴ *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma 1964 (=1906), 299 ss.

¹⁵ *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, Munich 1968.

a posarse sobre el monte Atlas, antes de proseguir hasta Libia; y en esto también el relato virgiliano es precedente del ovidiano al pintarnos el correspondiente vuelo de Perseo, mediante alas en los pies, que le lleva hasta el territorio de Atlas, teniendo lugar entonces su conversión en cadena montañosa. En segundo lugar, los 249 versos iniciales del libro V de las *Metamorfosis* cuentan la contienda entre los dos rivales, Perseo y Fineo, por la mano de la princesa, y son un eco de la parte iliádica de la *Eneida*. Hay un caso todavía más concreto de virgilianismo que, por lo que yo sé, no han reseñado tampoco los comentaristas de Ovidio, en el pasaje que ocupa los versos 46-73. Dos de los muertos en la refriega, integrados en el bando de Fineo, son el indio Atis y el asirio Licabante. De Atis pondera Ovidio su belleza adolescente –tenía sólo 16 años– que su rico atuendo aumentaba; iba a disparar el arco, cuando Perseo –y el poeta escribe aquí con una consciente voluntad de contraste y de reseñar los cambios que sufren los seres–, cogiendo un leño del fuego, medio quemado, lo hundió en aquel su agraciado rostro, de modo que al instante quedó completamente desfigurado; al verlo el asirio Licabante, de quien el poeta dice que estaba “unidísimo” a Atis “como compañero y que no disimulaba su sincero amor”, salió a defenderlo, pero sucumbió a la herida que Perseo le propinó con su cimitarra; al morir –dice Ovidio– “buscó con la mirada a Atis, se reclinó sobre él y se llevó a los manes el consuelo de una muerte común” (V, 72-73). Caso de virgilianismo –decíamos– porque es evidente que Ovidio ha recreado aquí el pasaje virgiliano de Niso y Eurialo, aquellos dos jóvenes guerreros unidos por estrecha y ambigua amistad; tanto los dos personajes ovidianos como los dos virgilianos, aparte de su común afecto, sufren una muerte común, siendo previa la del más joven y tratando de vengarlo el más adulto, que, sin embargo, no lo consigue, y muere arrojándose sobre el cadáver del amigo. *Tum super exanimum sese proiecit amicum/ confossus, placidaque ibi demum morte quievit* –decía Virgilio de Niso (*Aen.* IX, 444-445). 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 tipo de muerte. Ovidio, recreando también esta matanza en la que lleva a cabo Perseo, ha operado sobre el modelo de modo singular, de forma que retrata el carácter y modo de muerte de los protagonistas del episodio virgiliano, pero a la pareja de amigos creada a imitación de Niso y Eurialo no les concede el papel de agentes que aquéllos tenían, sino el de víctimas, mero eslabón de la cadena de muertes provocadas por el héroe argólico.

Este uso del texto virgiliano como modelo del esqueleto o estructura argumental, y no propiamente como fuente argumental, no es obstáculo para que el tema de Perseo y Andrómeda se tome de una fuente determinada; es decir, el modelo estructural de la *Eneida* no es incompatible con el uso que, para el argumento, hizo Ovidio de la *Andrómada* de Eurípides, según ya he-

mos destacado previamente ¹⁶. Antes hemos comentado también cómo, a pesar de esta dependencia de Eurípides, en lo que al escenario del suplicio de Andrómeda se refiere, Ovidio parece estar más de acuerdo con la versión que lo situaba en la costa palestina, puesto que entre los invitados a las bodas predominaban los habitantes de comarcas asiáticas y del nordeste africano, lo cual sería un tanto inverosímil si se situara la acción en la costa atlántica, como sucede en Eurípides (fr. 145 Nauck).

El pasaje ovidiano sobre Perseo y Andrómeda es, por tanto, hijo de una tradición genérica –con modelo esencialmente virgiliano– y mitográfica –con fundamento sobre todo en la *Andrómada* de Eurípides–; hijo también, naturalmente, del sabio arte de Ovidio, gustoso de los contrastes y la variación (que se manifiesta, por ejemplo, en las múltiples designaciones patronímicas de que se vale para nombrar a Perseo: *Abantiades*, *Acrisioniades*, *Agenorides*, *Inachides*, *Lyncides*, *Danaei heros*). Pero su importancia no radica tan sólo en ser receptivo de una tradición, ni en su originalidad, sino también en ser, a su vez, fundamento y fuente de toda una tradición literaria que salta los límites de la Antigüedad.

ALUSIONES A ANDRÓMEDA EN OTRAS OBRAS OVIDIANAS: SOBRE EL COLOR DE SU PIEL

Todavía podemos ver algunas menciones curiosas en la obra de Ovidio sobre el tema que nos ocupa, concretamente cuatro breves pasajes del *Arte de amar* –anteriores, por tanto, al relato de *Metamorfosis*– en que por una u otra razón aparece traída como ejemplo la figura de Andrómeda o la de Perseo. Es destacable la noticia única, invención probable del propio Ovidio para fundamentar sus preceptos y chocante con el resto de la tradición mitográfica, de que Andrómeda fuera negra; sin duda que en la mente de Ovidio influyó un evidente principio racional, una lógica que, sin embargo, es muy poco mitológica: si Andrómeda era etíope (recuérdese el significado etimológico de la palabra: “rostro quemado”), entonces debía ser negra. Eso lo dice de un modo absolutamente claro en *Ars Am.* II, 641-644, cuando aconseja a los varones que no tengan la infeliz ocurrencia de echar en cara a las mujeres sus defectos, según Perseo no recriminó a Andrómeda por el color de su piel:

parcit praecipue vitia exprobrare puellis,
 utile quae multis dissimulasse fuit:
 nec suus Andromedae color est obiectus ab illo,
 mobilis in gémino cui pede pinna fuit.

Y lo repite en III, 189-192, cuando, enseñando a las mujeres los modos de ataviarse y la manera de mejor conjugar los vestidos con sus cualidades físicas, asegura que el color oscuro de las telas va bien a las de piel blanca –así

¹⁶ Remitimos de nuevo al estudio de Ruiz de Elvira “Valoración...”, donde insiste puntualmente en el modelo euripideo.

Briseida-, y que el color blanco va bien a las de piel oscura: por eso Andrómeda se solía vestir de blanco:

pulla decenti niveas: Briseida pulla decebant;
cum rapta est, pulla tum quoque veste fuit.
Alba decent fuscas: albis, Cephei, placebas;
sic tibi vestitae pressa Seriphos erat.

En la misma línea va el pasaje I, 51-54 de la misma obra, aunque dicho con menos explicitud: Ovidio previene a sus discípulos de que no hace falta ir demasiado lejos para buscarse una amante, no es preciso que imiten a Paris ni a Perseo, que se trajo a Andrómeda de la tierra "de los negros indos":

non ego quaerentem vento dare vela iubebo,
nec tibi ut invenias longa terenda via est.
Andromedam Perseus nigris portarit ab Indis,
raptaque sit Phrygio Graia puella viro.

Que la tradición mitográfica es absolutamente contraria a estos coyunturales testimonios ovidianos lo comprobamos enseguida acudiendo a los textos. El mismo Ovidio en *Metamorfosis* sigue la versión común, al comparar, en seguimiento de Eurípides (fr. 125), a Andrómeda con una estatua de mármol (pues aunque haya mármol oscuro, no parece que haya que recurrir aquí a este subterfugio para salvar la coherencia de las dos versiones del mismo autor; y es claro que el mármol siempre ha servido para encomiar la blancura). Los textos que ponderan la hermosura de Andrómeda, en seguimiento de la fuente ovidiana, aluden y exaltan precisamente su blancura: así Manilio v. 556 (*nivea cerviçe*); así Alfonso X en su versión historizante del mito: "tan blanca era que quando la vio, ques cuydo que era ymagen de marmol entallada" (*Gen. Est.* 2.^a p., cap. 158); así Lope en su soneto, que habla metafóricamente de "nácares" y "cándidos aljófares"; y más aún en su fábula mitológica, *La Andrómeda* (estr. 49), donde con el mismo lenguaje icónico dice que "bañaba todo el campo de azucenas", y repite el concepto en "aljófár", en "nieve del Austro" (estr. 51), en "blanco marfil", en "jazmines". Pero, sin duda, el texto más significativo sobre la paradójica blancura de Andrómeda es el de Heliodoro, *Etiópicas*, IV, 8, y la circunstancia está aquí muy relacionada con el argumento de la novela: la reina etíope Persina, madre de Cariclea, la abandonó al nacer porque nació blanca, queriendo eludir con el abandono de la niña la segura acusación de adulterio que su muy negro marido, el rey Hidaspes, le haría; y Cariclea nació blanca porque, cuando la reina la concibió, estaba mirando un cuadro de Andrómeda liberada por Perseo, y prodigiosamente la blancura de la mítica heroína fue heredada por la hija de la negra espectadora del cuadro; es más, el parecido entre Cariclea y Andrómeda, según el cuadro, se revela como extraordinario al fin de la novela¹⁷.

Pero el testimonio ovidiano últimamente aludido contiene además una no-

¹⁷ Cf. García Gual, *art. cit.*

ticia no menos sorprendente: la de que el reino de Andrómeda no sea el de los etíopes, sino el de los indios; esto prueba una vez más la indeterminación geográfica que existía sobre esas comarcas lejanas como Etiopía o la India y que, en razón de dicha imprecisión de fronteras, llegaron a confundirse; y prueba también que en la mente de Ovidio Etiopía era más bien una región oriental (en *Met.* I, 778 sitúa a etíopes e indos en proximidad a la tierra por donde sale el sol). Aunque la referencia a los indios en vez de a los etíopes podría también explicarse como una mera hipérbole potenciadora de la lejanía, muy ajustada con el contexto en que se trae a colación el ejemplo.

DE LAS ESTRELLAS AL MITO: EL TESTIMONIO DE MANILIO

El último episodio que se nos conserva de la obra didáctica astronómico-astroológica de Manilio es el concerniente a la liberación de Andrómeda (V, 538-619). Es una muestra significativa de la faceta más puramente poética de los *Astronomica*, obra que, como se sabe, combina en feliz alianza la tradición catasterística fundada en Arato con la visión científico-estoica de Posidonio¹⁸.

El mito se cuenta como excursio etiológico a raíz de la constelación de Andrómeda y el relato mantiene en líneas generales una cierta concomitancia con Ovidio, aunque se omite todo el desarrollo ovidiano relativo a las bodas y a la lucha del héroe con Fineo y los suyos. Manilio estructura su exposición –igual que ocurría en las *Metamorfosis*– en una sucesión de dos cuadros: la imagen de Andrómeda atada a las rocas (540-567) y el combate de Perseo con el monstruo (569-619).

Con relación al primer cuadro, incorpora un motivo que, aunque de cuño ovidiano, no constaba en el relato de *Metamorfosis*, y es la circunstancial alusión a que el suplicio mismo hermooseaba a Andrómeda, en contra de lo que podría esperarse (v. 155: *supplicia ipsa decent*). A lo largo de sus obras amatorias gustaba Ovidio, en efecto, sorprender y resaltar la belleza de las mujeres incluso en las circunstancias más desgraciadas y menos propicias para hacer balance de sus cualidades físicas: así en *Amores* I, 7, 12-13, cuenta cómo ha pegado a su amada y cómo, a pesar de sus cabellos desordenados, conservaba su hermosura (*nec dominam motae dedecueret comae:/sic formosa fuit*); así en *Ars*, I, 533-534, resalta la belleza de Ariadna en el momento más patético de su desasosiego, cuando grita y llora al sentirse abandonada por Teseo (*clamabat flebatque simul, sed utrumque decebat:/ non facta est lacrimis turpior illa suis*); así también en *Ars*, II, 569-570, refiere cómo Venus mantenía

¹⁸ Poesía y ciencia –*carmen et res*– aparecen como los dos grandes afanes de Manilio, según propia confesión en I, 20-22: *Bina mihi positae lucent altaria flammis, ad duo templa precor duplici circumdatus aestu/ carminis et rerum*. Su obra comprende así los dos componentes básicos de la poesía didáctica, siendo clara la voluntad de reasumir en una nueva síntesis la corriente hesiódica, virgílica y aratea, más recurrente al mito, y la herencia racionalista de Lucrecio –aunque con emulación, por cuanto que la óptica epicúrea del *De rerum natura* es sustituida en Manilio por un enfoque estoico de la ciencia estelar–.

su esplendor incluso cuando, para divertir a Marte, imitaba en son de broma la cojera de Vulcano (*Marte palam simul est Vulcanum imitata, decebat, / multaque cum forma gratia mixta fuit*).

Añade también el poeta a la pintura de la doncella encadenada –se insiste propiamente en que está colgada (vv. 553, 566, 570 y 608)– el motivo, frecuente en la poesía bucólica (cf. Verg. *Ecl.* V, 24-28 y X, 13-15)¹⁹, de la compasión de la naturaleza con las desgracias humanas: los alciones, el propio mar, las Nereidas y la brisa se conducen con la muchacha:

Te circum Alcyones pinnis planxere volantes
fleveruntque tuos miserando carmine casus
et tibi contextas umbram fecere per alas.
Ad tua sustinuit fluctus spectacula pontus
assuetasque sibi desiit perfundere rupes
extulit et liquido Nereis ab aequore vultum
et casus miserata tuos roravit in undas.
Ipsa levi flatu refovens pendentia membra
Aura per extremas resonavit flebile rupes.

Y en esa referencia final a la brisa personificada se nos descubre, según señalaba con acierto Breitter²⁰, una reminiscencia segura de la *Andrómada* de Eurípides, concretamente del pasaje, parodiado por Aristófanes, en el que Eco, la ninfa, repetía los gemidos de Andrómada (fr. 118 Nauck); pues aquí se habla también del eco que los lamentos de Andrómada (*resonavit flebile*) producían en los últimos acantilados (*per extremas... rupes*), aunque la personificación del eco haya sido trasladada en este caso a la brisa, elemento que figura sin prosopopeya en el texto ovidiano (*Met.* IV, 673)²¹.

El combate con el monstruo ocupa una amplia extensión tanto en Ovidio como en Manilio. Detalles comunes en los que se evidencia la dependencia ovidiana en Manilio son: los vanos mordiscos al aire de la fiera (602-603, cf. *Met.* IV, 624), las olas manchadas de sangre (605, cf. *Met.* IV, 628), Perseo anegado por el agua que le salpica el monstruo (604, cf. *Met.* IV, 629-630). Pero sin embargo subsisten señaladas diferencias entre ambos desarrollos poéticos. Manilio suprime las comparaciones con que Ovidio ilustraba su relato; nos presenta al monstruo más bien con figura de dragón (v. 585: *immensis torquibus orbes*; v. 597: *tortis innitens orbibus*) que de pez, que era como, en parte, nos lo presentaba Ovidio (*Met.* IV, 725-727)²²; aunque en una ocasión (v. 601)

¹⁹ Cf. nuestro *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, 147-148.

²⁰ *M. Manilius. Astronomica*, Leipzig 1908, II. Kommentar, p. 171:

²¹ Sobre la influencia de Eurípides y la posible, pero casi indemostrable, de las tragedias de Livio Andronico, Ennio y Accio, v. B. R. Voss, "Die Andromeda-Episode des Manilius", *Hermes*, 100 (1972), 413-34.

²² Se refiere Ovidio a su cola de pez (vv. 726-7: *tenuissima cauda/desinit in piscem*), además de a las escamas que lo cubrían (v. 725: *terga cavis super obsita conchis*), en lo cual conecta su descripción con la que daba Ennio en su *Andrómada* (fr. 115 Vahlen: *scrupeo investita saxo atque ostris squamae scabrent*), y de ello cabe deducir, con probabilidad, que sea éste un detalle derivado de Eurípides.

lo llama "ballena" (*cetus*); pero es evidente que tal denominación no concuerda con los anillos que forma el cuerpo de la fiera.

En el transcurso del combate hay un momento en que el poeta se vuelve a Andrómeda en un apóstrofe (588-599) según recurso que es relativamente frecuente en el epilio y en la elegía narrativa:

infelix virgo, quamvis sub iudice tanto,
quae tua tunc fuerat facies?....,

con recuerdo palmario de la virgiliana increpación a Pasífae en *Ecl.* VI, 47 (*A, virgo infelix, quae te dementia cepit?*), que a su vez era reminiscencia de la *Io* de Calvo, según notificaba el escoliasta (fr. 9 Morel: *A, virgo infelix, herbis pasceris amaris*).

La narración maniliana, según decíamos, termina en el momento de la liberación, y se cierra con la noticia de la boda y de la conversión de Andrómeda en constelación (615-619) —anudando así en *Ringkomposition* con el tema que había dado pie para el excursio—:

solvitque haerentem vinclis de rupe puellam
desponsam pugna, nupturam dote mariti²³.
Hic dedit Andromedae caelum stellisque sacra-
vit mercedem tanti belli, quo concidit ipsa
Gorgone non levius monstrum, pelagusque levavit.

Por lo demás, aun reconociendo una cierta originalidad y gracejo al arte de Manilio en este episodio; la confrontación con Ovidio permite ver asimismo cuánto cede en maestría el autor de los *Astronomica* ante el poeta de Sulfonia; no puede evitar, por ejemplo, la constante repetición de conceptos e incluso de términos: así el concepto "mar" aparece en el pasaje, según nuestro cómputo, en un total de 28 veces, y de éstas, 8 veces con el mismo término *pontus*²⁴, en un recurso incesante que resta variedad y viveza a la narración.

EL DIÁLOGO DE LUCIANO: INFORME DE TRITÓN A LAS NEREIDAS

En el número 14 de sus *Diálogos marinos* Luciano de Samósata presenta una conversación entre Tritón y las Nereidas, especialmente Ifianasa, que se desarrolla en la misma costa etíope donde ocurrió el suceso de la liberación y que versa sobre esa misma liberación de la princesa y muerte del monstruo. Su escenario, su tema, sus contertulios, hacen referencia al mar, como es lógico en una obra de tal título.

El diálogo transcurre en forma de entrevista. Comienza Tritón informando a las hijas de Nereo sobre el monstruo muerto y sobre Andrómeda impu-

²³ Sobre los distintos significados que tiene la palabra *dos* a lo largo del episodio maniliano, cf. Ruiz de Elvira, "Valoración...", 148.

²⁴ *Pelagus* aparece 6 veces; *undae*, 5; *mare*, 3; *aequor*, 2; *fluctus*, 2; *marmor*, 1; y *Phorcys*, metonimia no usual, 1.

ne. Ellas, interesadas como estaban en el tema por haber sido las causantes del suplicio de la princesa, van haciendo sucesivas preguntas, por boca de Ifianasa, sobre quién, por qué y cómo se llevó a cabo la acción, a las que el encuestado Tritón va respondiendo puntualmente: fue Perseo, el hijo de Dánae, aquel al que ellas salvaron antaño cuando fue arrojado con su madre al mar en un cofre (ése es el tema del diálogo 12); venía de Libia, de matar a Medusa, y se enamoró de la joven al verla; actuó desde el aire, hiriendo al monstruo con su curva espada y petrificándolo luego. Las Nereidas, que han mostrado ante lo sucedido más curiosidad que encono, concluyen perdonando y olvidando el castigo que exigían de la muchacha, y se dan por contentas con el sufrimiento de Casiopea y con el temor que había experimentado por su hija: “No nos acordemos, Doris, de aquello –dice Ifianasa–: de que una mujer bárbara hubiera proferido palabras por encima de su condición; pues bastante castigo ha pagado temiendo por su hija. Alegrémonos, por tanto, de la boda”. Precisamente éste es un punto del que las demás fuentes mitográficas no daban ninguna explicación: el porqué la liberación de Andrómeda, que suponía un incumplimiento de la voluntad de los dioses, no trajo consecuencias desastrosas para Etiopía. De modo que la explicación de Luciano llena un vacío en la tradición. Más tarde, Lope de Vega se hará eco de este detalle. De otra parte, podría entenderse, en paralelo con casos como el de Ifigenia²⁵, víctima pedida por la divinidad y luego perdonada y sustituida por una cierva, que los dioses se dieron por satisfechos con el sacrificio del monstruo en lugar del de Andrómeda, y tal vez episodios míticos como éstos remonten su origen y su explicación al momento histórico en que se rechazan y dejan de tener vigencia los sacrificios humanos.

Los detalles de la explicación de Tritón son, casi por completo, los tradicionales. Posiblemente, como para Ovidio, la fuente básica fuera *La Andrómeda* de Eurípides. Hay dos detalles, sin embargo, discordantes con la versión más aceptada: las sandalias aladas, según Luciano, se las ha proporcionado Atenea, y no las Ninfas; al dar muerte al monstruo, Perseo no sólo utiliza su espada curva, sino que lo petrifica mostrándole la cabeza de Medusa, lo cual no consta en Ovidio, y sólo en otras dos fuentes posteriores: los escolios a Licofrón y Malalas²⁶.

Un pasaje del diálogo lucianesco parece, en realidad, la descripción precisa del cuadro pompeyano de la casa de los Vetti, que tal vez se remontara a un modelo famoso, conocido por Luciano:

ὁ δὲ λύσας τὰ δεσμὰ τῆς παρθένου, ὑποσχὼν τὴν χεῖρα ὑπεδέξατο ἀκροποδη-
τὶ κατιούσαν ἐκ τῆς πέτρας ὀλισθηρᾶς οὐσης, καὶ νῦν γαμῆ ἔν τοῦ Κηφέως
καὶ ἀπάξει αὐτὴν εἰς Ἄργος, ὥστε ἀντὶ θανάτου γάμον οὐ τὸν τιχόντα εὕρετο,

pues también en el cuadro pompeyano Perseo ofrece su mano a una Andró-

²⁵ Así, entre otras fuentes, en Eur. *Iph. Aul.* 1541-1601 y Ov. *Met.* XII, 24-38. Cf. Ruiz de Elvira, *M. C.*, p. 417. Sobre sacrificios del hijo del rey o de los hijos de familiares nobles, ritual al parecer muy extendido en la protohistoria, cf. J. G. Frazer, *La rama dorada*, México 1969, 339 ss.

²⁶ Cf. Ruiz de Elvira, *M. C.*, 161.

meda que conserva aún en su muñeca uno de los grilletes, mientras desciende con cuidado de las rocas, recogándose la vestimenta.

HISTORIZACION Y ALEGORÍA DEL MITO EN ALFONSO X EL SABIO

Traspone los límites del mundo clásico y nos acercamos al testimonio en romance de Alfonso X el Sabio sobre el tema que nos ocupa. Han transcurrido trece siglos casi desde que Ovidio escribió las *Metamorfosis*, y estamos en otro mundo cultural. Otro mundo cultural que siente una instintiva reverencia por la remota civilización grecolatina, y la conserva en la medida de lo posible, pero que también la deforma, consciente e inconscientemente, adaptándola a su universo de valores y traduciéndola de manera que pueda ser comprensible a sus medievales entendederas. En cuanto a la mitología, muy ilustrativo es, en lo que a su presencia medieval se refiere, el libro de J. Seznec²⁷, donde se analizan los diferentes tipos de exégesis (alegórico-moral, alegórico-astrológico y evemerista) que sufren los mitos antiguos para ser comprendidos por el hombre medieval. Esto se ve bien en la *General Estoria* de Alfonso X, pretérida suma de historia universal desde los orígenes del mundo. Los mitos clásicos, considerados como historia antigua —una vez eliminados por vía de la interpretación racionalista, evemerista o simbólica, los datos sobrenaturales que repugnan a la lógica medieval (que tiene sus peculiaridades, como la de rechazar los milagros debidos a los dioses paganos, pero no los debidos a la magia)—, entran a formar parte de esta gran suma. Las *Metamorfosis* de Ovidio están casi por entero aquí incluidas, alternando sus relatos con los bíblicos y haciendo concordar sus cronologías, según el modelo estructural de la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor²⁸. Así, por ejemplo, se establece de esta manera el tiempo en que vivió Perses (cuya historia ocupa los caps. 154-181 de la segunda parte): “Andados diez e ocho años de Aoth, juyz de Israhel, contescieron los fechos que las estorias e los autores de los gentiles cuentan de Perses, que fue después rey de Persia, assi como cuentan Eusebio e Jheronimo”. De cada mito suelen darse varias versiones: una literal, otra “histórica” o evemerista, y otra alegórica, que a veces no es única. De lo relativo a nuestra leyenda se nos da todo tipo de explicaciones anejas, desde la racionalista para explicar la lluvia de oro como simple soborno, hasta la simbolista de cada uno de los atributos del héroe. El episodio de la liberación de Andrómeda ocupa los caps. 168-170. El relato pretende primeramente seguir

²⁷ *La survivance des dieux antiques*, traducido al español con el título *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1983.

²⁸ Cf. M.^a R. Lida de Malkiel, “La General Estoria: notas literarias y filológicas (I)”, *R Ph XII* (1958-59), 111-42. Para la historia sagrada —precisa la autora— la fuente favorita son las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo, volviendo a la Biblia o a la *Historia Scholastica* en los pasajes que Josefo omite u ofrece más sumariamente. Las noticias sobre los gentiles, brevemente aludidas por Pedro Coméstor, las amplía con otras fuentes, especialmente Ovidio, y se guía siempre del criterio de mayor amplitud.

con fidelidad la versión de las fuentes, es decir, de Ovidio, aunque glosada, amplificada o simplificada según los pasajes. Así, por ejemplo, se refiere con mayor explicitud aún que en las *Metamorfosis* a la blancura de Andrómeda, y las expresiones poéticas para indicar el enamoramiento quedan reducidas a un lenguaje más convencional: allí donde Ovidio decía (IV, 672-676):

Quam simul ad duras religatam bracchia cautes
uidit Abantiades (nisi quod leuis aura capillos
mouerat et tepido manabant lumina fletu,
marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes
et stupet uisae correptus imagine formae

dice la prosificación histórica (cap. 168): “Et quando la vio atada a la penna, maravillos que podrie seer. Et diz que tan blanca era que quando la uio, ques cuydo que era ymagen de marmol entallada si non por quel boluio el uiento los cabellos. Et pues que connoscio como era mugier e la uio tan fermosa, enamoros della”. El silencio y pudor de Andrómeda que con pocas palabras Ovidio contaba (681-682): *Primo silet illa nec audet/apellare virum virgo...*, aparece así desarrollado en el texto de la *General Estoria*: “La duenna tanto era uergonçosa que, pero que ella querie ayuda –ca nunqual tanto fuera mester en ninguna sazón–, quando uio omne daquella guisa, espauorecio en la primera, de manera que non oso dezir nada” (*ibid.*). Pero, en cambio, el combate de Perseo con el monstruo marino, que en Ovidio ocupaba los versos 706-734 y estaba contado con todo detalle, aparece considerablemente reducido con respecto a la fuente: “Persseo, pues que ovo firmado su pleyto con ellos, mato la bestia e tomo la duenna” (*ibid.*), como también el prolijo combate con los partidarios de Fineo, que ocupando en Ovidio más de 200 versos (V, 30-235) con una morosidad y detalle requeridos por el estilo épico, queda reducido en la obra del rey sabio a la siguiente frase: “Et la batalla fue tan grandt que todos los mejores omnes ovieron y de morir. En cabo fue vençudo Phíneo e los suyos” (cap. 170)²⁹.

El cotejo de la traducción alfonsí con el texto ovidiano es muy interesante desde el punto de vista de la crítica textual, porque nos orienta hacia lecturas determinadas de manuscritos que acaso no se hayan conservado. Así, con respecto a los versos 467a-468 del libro IV, problemáticos en cuanto a la transmisión, la versión de Alfonso X nos ilustra de cómo en el sustento de dicha lectura (que implica la duplicación del verso *quaerit Lyncides moresque animunqve virorum* en *Quaerit Abantiades: quaerenti protinus unus/ narrat Lyncides mores animunqve virorum*) subyace una confusión: la de considerar que *Lyncides* es otro personaje distinto de Perseo, y no el mismo Perseo nom-

²⁹ M.^a R. Lida, *art. cit.*, 122 ss. subraya especialmente el recurso a la amplificación, explicándola “de ningún modo por simple pujo retórico, sino como expresión forzosa del didactismo y realismo racionalista que presiden a la concepción de toda obra”. Pero los ejemplos aquí citados de concisión muestran que Alfonso X sabe discernir lo interesante de lo superfluo, y no es del todo cierto que “dentro de la narración, amplifica por sistema” (*art. cit.*, 123).

brado mediante ese patronímico (pues Linceo era padre de Abante, y por tanto tatarabuelo del héroe); dice así su versión de tales versos: "Et Persseo, ques trauaiaua sienpre de saber, quiso aprender la natura dessa tierra; et pregunto... Et un ricomne que seye de cerca que dizien Lincides —e era de los mas ancianos e mas onrrados, e que mas sabien de la fazienda e de los fechos de la tierra— contol las costumbres e los linnages dessa yent." Por cierto que un rasgo de didactismo se observa precisamente en el hecho de que los diversos y difíciles patronímicos, como *Abantiades* en este caso, son siempre traducidos por el nombre simple del personaje.

El episodio de Andrómeda no precisaba de ninguna exégesis evemerista a juicio del rey sabio, y sólo el decreto divino de exposición de la princesa es considerado como orden de la "reina" Juno (léase la típica reducción de lo divino a lo humano que es consustancial a la tesis de Evémero), una autoridad mayor —parece entenderse— que la de los reyes etíopes.

Pero sí que se ofrece, en el cap. 173, una ingeniosa y bien hallada interpretación alegórico-moral, que sigue la autoridad de "maestre Johan el inglés", no otro sino el autor, de principios del siglo XIII —aunque su editor F. Ghisalberti³⁰ lo fecha todavía en el XII—, de unos *Integumenta Ovidii*, escritos en dísticos elegíacos, conocido también como Jean de Garlande o Iohannes Anglicus³¹. Según esta ecuación simbólica, Cefeo es el Creador; Andrómeda, el alma; la bestia es el pecado; Perseo, el hombre lleno de virtudes y de saber, quien, ayudado por Mercurio y Palas, es decir, el trívio y el cuadrívio, libera al alma del pecado y hace que abandone los saberes del mundo, simbolizados en la figura de Fineo. Andando el tiempo, el auto sacramental volverá a este tipo de alegorizaciones, aunque más ajustadas al dogma católico, y así lo veremos especialmente en el auto de Calderón sobre este tema.

Remitiéndose también a la fuente de Juan el inglés y como fundamento de la interpretación alegórica susodicha, se exponen una serie de fantasiosas etimologías de los principales personajes o conceptos que intervienen en la leyenda³². En ellas se evidencia, algunas veces, el eco remoto de un imperfecto, pero aproximado, conocimiento de léxico griego por parte de sus fuentes, aplicado ahora caprichosamente. De modo que el nombre de Cefeo (entendido, según decíamos, como alegoría del Creador) dice haber sido tomado "de una palaura que dizen los griegos cephas, que dize en el nuestro lenguaie de Castiella tanto como cabesça, por que aquel que todas las cosas crio, comienço e cabesça es dellas"; el nombre de Andrómeda (es decir, el alma) es explicado

³⁰ *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del sec. XII*, Milán 1933.

³¹ Aunque en torno a su obra como fuente de la *General Estoria*, M.^a R. Lida propone (*art. cit.*, 115) que, puesto que las referencias alfonsíes no se corresponden apenas con los *Integumenta* y sí con las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orléans, tal vez los autores utilizaron "un comentario alegórico extenso... que contenía a la vez los *Integumenta*, las *Allegoriae* y alguna interpretación propia".

³² Sobre la etimología como forma de pensamiento, que viene desde la Antigüedad y llega hasta el Barroco, cf. E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México 1976, II, 692-9.

así: “viene de otro nombre a que llaman los griegos andros, et quiere dezir en el nuestro lenguaie de Castiella tanto como varonil o vertut, por que una de las mayores vertudes que nuestro sennor Dios fizo, entre quantas cosas crio e que ell mas ama, el alma del omne es”; con no menos disparate la etimología del nombre de Perseo se esclarece diciendo que “tanto quiere dezir como pertheo, que quiere dezir tanto como dios, por que tod omne que es lleno de vertudes e de saber semeia a Dios, ca por El le viene”. Otras están conectadas, sin embargo, igual de arbitrariamente, con el léxico latino: por ejemplo, la bestia “tanto quiere dezir como vastia, et viene desta palaura vastia de vastar que dizen en el latin por destruyr”; el nombre de Pallas (alegoría del cuadrivio) “viene por esta razon duna palaura que dezimos en latin palliare, e palliare es en el nuestro lenguaie de Castiella tanto como cobrir con manto; et que assi como es el manto la mayor vestidura e cubre a omne sobre todos los otros vestidos, que assi es el saber del quadruuio mayor que todos los otros saberes”³³. Esta tendencia a la etimología de las exégesis alfonsíes de los mitos nos muestra la perduración de una forma de pensamiento a la que eran muy dados los romanos (Varrón; Ovidio, especialmente en *Fastos*; escoliastas de Virgilio) y que halló su síntesis grandiosa en la obra de San Isidoro³⁴.

UN ROMANCE DE JUAN DE LA CUEVA: OVIDIO EN OCTOSÍLABOS

En el *Coro Febeo* (1588) del sevillano Juan de la Cueva, además de otros

³³ Comenta M.^a R. Lida, “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (II)”, *R Ph XIII* (1959-60), 1-30, que “lo que más desconcierta al lector moderno es el sosiego con que Alfonso etimologiza dentro del latín nombres hebreos... o griegos” (p. 14), y aquí, a propósito de la aclaración del nombre griego de la diosa tenemos un caso conspicuo. Otro aún más relevante, y hasta divertido, es el de la etimología del monte Parnaso (II 38b): “Et Parnaso quier dezir tanto como equal nariz, por dos cabeças que ha en él, eguales como son las narizes”, que la autora del artículo cita.

³⁴ Con posterioridad al texto de Alfonso X, y anterioridad respecto al romance de Juan de la Cueva, está el testimonio mitográfico, más que versión literaria, del Tostado en su *Comento a Eusebio* (obra escrita en la primera mitad del XV, pero inédita hasta principios del XVI: Salamanca, 1506), deudor de Ovidio y Boccaccio. Un buen número de capítulos de la quinta parte de esta obra (desde el CCXXXII: “Ystoria delos fechos de Perseo y en que tiempo acontecieron”, hasta el capítulo final, DLIII: “Aqui se acaban todas las cosas de Perseo y como edificó a Persipolis y subjuzgó ala tierra de Persia”), aun con inclusión de numerosos excursos sobre otros temas, está dedicado a glosar el pasaje correspondiente a Perseo en las *Metamorfosis*, deteniéndose también —contra lo que ocurría en Alfonso X y lo que veremos en otras recreaciones posteriores— en el combate de Perseo contra los partidarios de Fineo y explicando particularidades y detalles sobre cada uno de los que van cayendo. Por ejemplo, a propósito de Atis y Licabante, en el cap. CCCCLXXVII y ss. se trata “Del moço Athis indiano, quien era y del río Gangos que sale del parayso terrenal”, “Porque Ovidio puso de Athis tales cosas y tal arreo y que sabía tirar arco”, “Porque murió Athis ferido con un tizón y la muerte de Licabas su compañero”, “Porque Licabas quiso vengar la muerte de Athis y aquí se dize de los amigos”, “Porque Licabas dixo pelea conmigo ca poco te deviera este gozo” (cf. *Ov. Met.* V 64-6: “*mecum tibi sint certamina*” dixit/“*nec longum pueri fato laetabere, quo plus/ invidiae quam laudis habes*), “Porque Licabas ante que acabase de hablar laetha en la falda de Perseo donde quedó colgada”, “Cómo los antiguos y aún en tiempo de Christo usavan las ropas mucho largas y anchas y sin cinthas”, etc. Todo lo

romances míticos de fuente ovidiana como los dedicados a Pasífae y, a Escila, contamos con uno que vuelve a exponer, con alguna licencia y adición, el episodio de Perseo y Andrómeda según las *Metamorfosis*. El romance que se alarga hasta los 385 versos, fue recogido luego en el *Romancero General* de don Agustín Durán³⁵. El mayor desvío del texto-fuente es el que consta en la situación inicial. Cefeo, entristecido, se queja a Júpiter de sus desgracias, y la estatua del dios, ante el pasmo del rey, le habla y le explica el origen de sus males. La vanagloria de su esposa Casiopea se ha conquistado el encono de Juno. No hay otro remedio para atajar el mal sino la exposición de Andrómeda como pasto para el monstruo acuático (vv. 1-88):

Aquejado de los dioses
 el triste Cefeo andaba,
 sin hallar remedio alguno,
 ni vía, aunque la buscaba,
 5 para que tantas desdichas
 acabasen, cual pasaba.
 Determina querellarse
 a los dioses que adoraba,
 y entrando en el templo, a Jove
 10 de esta suerte con él habla:
 —¡Oh gran hijo de Saturno,
 que en el celestial alcázar
 habitas, a quien la suerte
 entre los dioses fue dada
 15 de ser entre todos ellos
 el que más puede y más manda!
 ¡Oh tú, que al terreno suelo
 el ardiente rayo lanzas,

cual puede servir de ejemplo de la minucia de su exégesis textual, al hilo siempre de Ovidio. Se preocupa además extraordinariamente de la confrontación de versiones divergentes sobre determinados puntos de la leyenda. Así, a propósito del dilema sandalias aladas (según Ovidio) o caballo volador (según tradición medieval) escribe el cap. CCXLVI: "Quando fue Perseo contra Medusa si fue en el cavallo Pegaso o levava las taloneras de Mercurio, ca una de estas cosas sería demasiada porque cada una de ellas abastava para volar. Onde los que ponen a Pegaso cavallo no dan taloneras a Perseo, y los que le dan taloneras no de dan cavallo: esto postrimero faze Ovidio...". Así también, a propósito del concreto lugar en que Andrómeda fuera expuesta al monstruo, haciéndose eco de la duplicidad de versiones existentes (cf. Ruiz de Elvira, *M. C.*, 162-3), muy comentada por cierto y especificada en la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio (XII 25), escribe su cap. CCCLXXIV: "En Jafa, tierra de Judea, fue Andrómeda atada y no en Ethiopia". Se trata, pues, de un testimonio importante del conocimiento de la mitología clásica, a través del propio Ovidio y de Boccaccio, en el siglo XV español; y simultáneamente, de un testimonio de exégesis ovidiana con pretensiones racionalistas y de aproximación de los mitos a una lógica y a una moral cristianas mediante las sólitas interpretaciones evemeristas y alegorizantes.

³⁵ *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anterior al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D. Agustín Durán*, Madrid 1945, 302-4.

20 que a los soberbios castigas,
cual a la terrestre escuadra,
y desde tu impíreo asiento
de los hombres ves las causas,
y con justicia inviolable
son por ti determinadas;
25 en la cual vengo seguro,
y postrado ante tus aras!,
suplico a tu gran deidad
respuesta se me dé clara,
que me aclare, deshaciendo
30 las nieblas de mi ignorancia,
¿qué delito he cometido
contra tu majestad alta,
por el cual tu fiero brazo
de castigarme no alzas,
35 con tan diferentes males,
que ya las fuerzas humanas
no pueden compadecellos
y la paciencia se acaba,
porque si la culpa es mía,
40 con la enmienda satisfaga
el yerro, y con sacrificios
aplaque tu ira brava?-.
En diciendo esto, Cefeo
con tiernas lágrimas baña
45 la peña del altar,
que ella y la estatua temblaban.
Comenzó a temblar Cefeo,
y el esfuerzo y voz le falta;
gime, y lleno de pavor
50 el cabello se le alza,
y el fin del portento horrible,
aunque temeroso, aguarda.
Y así, estando sin aliento,
ni poder hablar palabra.
55 vio que el ídolo de mármol,
moviéndose, así le habla:
-No me ofendes tú, Cefeo,
ni tengo contra ti saña,
ni yo me quejo de ti,
60 aunque a ti el daño te alcanza,
y en más serás ofendido
si la venganza dilatas,
porque son las ofendidas
las diosas y ninfas sacras
65 de Casiopea tu esposa,
que blasfemando se alaba

que excede en belleza a todas,
 y a Juno, mi esposa amada.
 De esto se ha ofendido el cielo
 70 contra ti y contra tu casa,
 y si quieres dar remedio,
 uno solo el daño ataja,
 y es: que Andrómeda tu hija
 sea al mar sacrificada
 75 atándola en una peña,
 para que una bestia brava
 la despedace, y con esto
 será tu pena acabada;
 y si no, mayores males
 80 de los que has visto te aguardan.
 Cesó el ídolo, y Cefeo
 de la respuesta se espanta.
 Quedó suspenso y temblando,
 en el cuerpo helada el alma,
 85 sin saber qué responderse,
 ni qué sobre el caso haga;
 que el apremio le compele,
 y el amor de padre le ata.

El resto del romance transcurre en un seguimiento bastante fiel del relato ovidiano, con alternadas ampliaciones y simplificaciones. La respuesta de Andrómeda a las preguntas de Perseo, que Ovidio ponía en estilo indirecto (vv. 685-688), es alargada en el romance y puesta en estilo directo. He aquí el pasaje con sus preámbulos (vv. 145-202):

145 Perseo venía rompiendo
 el aire, con prestas alas,
 de dar la muerte a Medusa,
 y su cabeza cortada
 traía llena de sierpes,
 150 en que Minerva enojada
 porque profanó su templo
 volvió las hebras doradas,
 y como oyó los gemidos
 de Andrómeda, el curso para,
 155 y viendo su hermosura,
 ser diosa creyó sin falta;
 más certificado bien
 ser mujer, el vuelo abaja,
 y puesto junto con ella,
 160 ya de amor presa su alma,
 aunque dudoso al principio
 de amor, que las lenguas ata,

le dice: – Dime, ¿quién eres?
 ¿de qué tierra? ¿Y por qué causa
 165 te tienen de aquesta suerte
 desnuda, a esta roca atada?
 Quedó de oír a Perseo
 Andrómeda avergonzada,
 y no pudo responder
 170 del frío miedo, palabra;
 y de vergüenza y temor
 nuevas lágrimas derrama,
 y levantando los ojos
 bellos, cubiertos de agua,
 175 le responde así a Perseo,
 que su respuesta aguardaba:
 –¿Qué quieres, joven alígero,
 que te diga, si me falta
 el espíritu, y la voz
 180 se me muere en la garganta?
 y cuando decir pudiera
 todo lo que me demandas,
 tengo tan cerca la muerte,
 que el poderlo hacer me ataja;
 185 y es tanta mi desventura
 que con ser, ¡ay suerte infanda!,
 hija del gran rey Cefeo
 que esta tierra que ves manda,
 por la culpa de mi madre
 190 soy a muerte condenada,
 porque dijo contra Juno
 y contra las ninfas sacras
 hijas del gran dios Nereo,
 que en el mar tienen su estancia,
 195 que les excedía en belleza
 a todas, y d'esto airadas
 mandaron ponerme aquí
 para ser despedazada
 de un fiero monstruo marino
 200 que en mi vengará la saña
 de la diosa y de las ninfas,
 sin ofenderles yo en nada.–

Se procede, sin embargo, a la reducción en lo concerniente a la batalla contra Fineo y los suyos, excesivamente prolija en el texto de Ovidio (V, 30-235) y que en el romance se deja de lado, recurriendo a la fórmula (vv. 354-356):

...Que si quisiese dar cuenta
 sería cansar contalla,
 decir los que allí murieron...

LA *ANDRÓMEDA* DE LOPE DE VEGA: NUEVA VERSIÓN ÉPICA DEL MITO

Esta fábula mitológica en 98 octavas reales, dedicada a doña Leonor Pimentel, cuenta el mito de Perseo en toda su amplitud, desde la concepción por Júpiter y Dánae hasta la liberación de Andrómeda³⁶. Data de 1621. El episodio de la liberación de Andrómeda comienza a partir de la estrofa 49. Se describe primeramente (estrofas 49-53) la desnuda hermosura de la muchacha,^{36bis} amplificando con metáforas continuas los detalles que, más concisamente, constaban en Ovidio (IV, 672-684):

Aquí desnuda virgen, con cadenas
ligada al mar, Andrómeda lloraba
tan triste, que las focas, las sirenas
y numes escamosos lastimaba;
bañaba todo el campo de azucenas,
aunque en rosas del rostro comenzaba
aljófár, que engendrado en dos estrellas
dio al mar coral por las mejillas bellas.

La perfección del cuerpo merecía
no menos bella y peregrina cara,
y la cara no menos simetría
que la del cuerpo, tan hermosa y rara;
piadoso el viento, del cabello hacia
cendal a su marfil, cortina avara,
no sé si a la pintura o al deseo;
que era hijo de Júpiter Perseo.

Cual suele derretir en una peña
nieve del Austro el sol, y defendida
de una sombra, tal vez parte pequeña
quedar a un hueco de la peña asida;
así blanco marfil el cuerpo enseña
en medio de la parda peña herida
del sol, que apenas a llegar se atreve
para no deshacer su fuego en nieve.

Bajó Perseo por los airés vanos
del cielo al sol, miró los ojos bellos,

³⁶ Cf. J. M.^a de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, 330-6. Bien señala el autor que el poema "debiera llamarse más propiamente de Perseo" (p. 332).

^{36 bis} Sobre la desnudez de Andrómeda, que no consta en Ovidio, y solamente, entre los textos antiguos, en las *Etiópicas* de Heliodoro (IV 8), cf. A. Ruiz de Elvira, *M.C.*, p. 163. Sí que consta la desnudez de la muchacha en la imitación por Ariosto del pasaje ovidiano en el salvamento de Angélica por Rugiero (*Orlando furioso* X, 95-98 y XI, 2-3 y 11). La desnudez de Andrómeda aparece en los textos españoles por primera vez en esta obra de Lope, tal vez por influencia de Ariosto, según me sugiere el profesor Ruiz de Elvira.

no hallando, cual pensó, de amor tan llanos
 los campos, aunque ya perdido en ellos;
 que, como la crueldad le ató las manos,
 de manos le sirvieron los cabellos;
 si bien, como miró por celosía,
 más atención en el mirar ponía.

Miraba por auríferos canceles
 a Venus en marfil, por más decoro,
 acechando jazmines y claveles,
 si los miraba él, por hilos de oro.

El motivo de la compasión de la naturaleza y de los dioses marinos, que no estaba en Ovidio, aparecía, sin embargo, en Manilio (*Astron.* V, 559-565).

Lo que viene después sigue siendo una recreación del relato ovidiano, y sin duda el aspecto más original del texto de Lope es la proliferación de imágenes. Por ejemplo: en la lucha de Perseo con la fiera, Lope compara el llanto de Andrómeda –según larga tradición que arranca de las *Geórgicas*– con el canto del ruiseñor ³⁷, en estos términos (estr. 84):

Ni cantó ruiseñor en olmo o zarza
 más dulcemente al alba lisonjero
 que Andrómeda lloró, mirando atenta
 el imposible que el mancebo intenta.

Una curiosidad de poca monta es que Lope da al monstruo marino el nombre de foca, sin más. Mayor importancia reviste otro dato, presente en Lope de Vega y no en Ovidio: algo que pasan por alto la mayoría de las fuentes es la incongruencia de conducta que supone en los padres de Andrómeda exponer a su hija en expiación por la falta de su madre, según la prescripción del oráculo, y no negarse luego a que fuera liberada por Perseo, y simultáneamente, que ese hecho, que supone un quebrantamiento de la orden del oráculo, no fuera seguido de la ira renovada de los dioses y del consiguiente castigo. Sólo el diálogo de Luciano ofrecía una explicación ³⁸: las Nereidas se contentan con el dolor de la madre y perdonan así la vida a la muchacha. Y esa misma explicación es la que recoge Lope de Vega en la estrofa 89:

Viendo los dioses de su madre el llanto,
 el dolor aceptando por disculpa,
 que siempre con el cielo puede tanto,
 satisfechos quedaron de la culpa.

El resto es otra vez poetización del argumento ovidiano: victoria de Perseo, sacrificios a los dioses, boda y petrificación de Fineo, absteniéndose Lope

³⁷ Cf. M.^a R. Lida de Malkiel, "El ruiseñor de las *Geórgicas*...", *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, 100-17.

³⁸ Sobre la influencia general de Luciano en España, cf. el libro de A. Vives, *Luciano de Samosata en España*, La Laguna 1959.

—como Alfonso X, como Juan de la Cueva— de repetir la lista de víctimas de Perseo. La estrofa 97 notifica el final feliz:

Y en santa paz Andrómeda y Perseo
al tálamo rindieron su deseo.

Y en la última octava, anudando con el principio, vuelve el poeta a dirigirse a Leonor Pimentel, a quien dedicaba la fábula.

EL PERSEO DE LOPE, RECREACIÓN DRAMÁTICA

El *Perseo*, publicado en 1621, es una tragicomedia en tres actos, falta de toda unidad de acción, puesto que pone en escena, episódicamente, tal y como si de una obra épica se tratase, la leyenda de Perseo en toda su amplitud.

El acto I trata el tema de Dánae y la lluvia de oro (racionalizada como soborno), la expulsión, por parte de Acrisio, de Dánae y Perseo en una nave sin velas, y la llegada de dicha nave, no a Serifos, sino a las costas de Acaya, donde los recibe el rey Polidetes (*sic*). Las recreaciones dramáticas modernas de los mitos clásicos operan con gran libertad a la hora de introducir personajes nuevos o de cambiar caprichosamente la geografía, y en el drama de Calderón veremos igual licencia que en Lope³⁹.

El acto II, ambientado sucesivamente en Acaya, el reino de Medusa y el reino de Atlas, nos sitúa ante la expedición de Perseo, a quien Polidetes había enviado por temor de que el muchacho le arrebatara el reino. Comienza con un bello monólogo de Perseo cazador, que ensalza las ventajas de la vida libre en la soledad de los campos, con recuerdos evidentes del *Beatus ille* y tal vez del monólogo, en idénticas circunstancias, de Hipólito cazador en la *Fedra* de Séneca (483-564). Sigue después la aparición de Diana, que le revela al héroe su origen jupiterino. Perseo emprende la expedición acompañado de su criado Celió: se crea así una dualidad social de personajes, que comparten la aventura y que actúan como recíproco contrapunto: la heroicidad e idealismo del personaje noble enfrentada a la visión paródico-burlesca por parte del villano, dualidad que es tópica en el teatro del siglo de oro y que no anda falta de relación con esa misma dualidad en el *Quijote*. Una vez ante el castillo de Medusa, tras haber recibido los mágicos utensilios de manos de Mercurio y Pallas, tras esquivar los intentos de seducción y haberle dado muerte, Perseo se apodera de un retrato de Andrómeda que obraba en poder de Medusa —quien a su vez se lo había quitado a Fineo, aliado bélico suyo— y se enamora de la imagen del retrato. Nace Pegaso de la sangre vertida, y el caballo hace nacer a su vez la fuente de los poetas, momento que aprovecha Lope para presentar

³⁹ Un breve análisis de la obra, contrastado con la comedia de Calderón de igual tema puede verse en P. Moraleda, "El mito de Perseo en Lope y Calderón", *El mito en el teatro clásico español*, Madrid 1988, 262-9.

a Virgilio, salido de la misma fuente, profetizando una edad de oro renovada en el imperio de los Austrias (también en *La Andrómeda* el episodio daba pie para un excursus sobre la inspiración y las Musas, estr. 40-43). Suben al caballo Celio y Perseo (contra la versión ovidiana, que Lope, también en este detalle, sigue en *La Andrómeda*, y de acuerdo con la versión alternativa de Perseo jinete de Pegaso, que gozó de tanto éxito en la pintura y de la que en la Antigüedad sólo hay una fuente explícita, muy escueta, que la ofrezca: *Ov. Am.* III, 12, 24: *victor Abantiades alite fertur equo*) y luego del encuentro y petrificación de Atlas, se dirigen a ver a Andrómeda, de quien Perseo ya se había enamorado por medio del retrato. Hasta aquí el acto II, que, como se ve, superpone acciones y geografía, en una multiplicidad poco teatral.

El acto III es el que propiamente concierne a la liberación de Andrómeda por Perseo, y se sitúa —nueva libertad con respecto a la geografía—, no en Etiopía, sino en el reino de Tiro; aunque, sin duda, Lope ha tenido en cuenta aquí la versión que situaba el suplicio de Andrómeda en la costa asiático-mediterránea. Comienza el acto con las explicaciones del rey de Tiro a su hija Andrómeda: le descubre que los dioses han ordenado su exposición al monstruo marino para calmar así la ira de Latona —nueva licencia con respecto a las fuentes, que hablaban de Juno o de las Nereidas, que puede proceder por deliberada contaminación con el episodio de Niobe en las *Metamorfosis* (VI, 165 ss.)—. Llegan Celio y Perseo, jinetes sobre Pegaso; se produce la liberación; consigue Perseo, por medio del espejo mágico de su escudo, hacer volver a Fineo de una pasajera locura, desviarle de su amor por Andrómeda y conseguir que se enamore de una tal Laura; no hay obstáculos ya para la boda de Perseo y Andrómeda, colofón de la pieza.

UN SONETO DE LOPE: PONDERACIÓN DE LA HERMOSURA DE ANDRÓMEDA

Entre las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) se incluye este soneto que se detiene, con la misma morosidad y abundancia de imágenes que ya constaba en *La Andrómeda*, en la instantánea de la princesa desnuda:

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

~~Desata el pie, las penas 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 aún hay quien tenga envidia de las desdichas.

Toma Lope de Vega como pie el pasaje de *Met.* IV, 672-675, donde ya aparecen las ataduras, la blancura de la piel entendida bajo la comparación con la estatua de mármol, el llanto y el viento sobre el cabello. La compasión del mar, que no era ovidiana, puede proceder —como en el pasaje paralelo de *La Andrómeda*, según hemos indicado— del siguiente texto de Manilio (V, 562-563):

ad tua sustinuit fluctus spectacula pontus
 assuetasque sibi desiit perfundere rupes.

A esos versos sigue en el poema astronómico la mención de la Nereida que saca su rostro para compadecerse también de la muchacha. Y ese sentimiento es el que muestra en la versión dramática del mismo Lope el coro de Nereidas que acudía a consolarla. Pero en el soneto, sin embargo, innovando sobre las fuentes antiguas (o trasladando a Andrómeda el encono que, según esas fuentes, sentían las diosas contra Casiopea) y sobre su propio testimonio dramático, se sirve de la figura de las diosas del mar para construir un contrapunto, con su envidia, a la compasión del mar y de sus propios cabellos. Alternativamente, las estrofas impares se centran en Andrómeda misma, y las pares en su entorno: mar y sol, en el segundo cuarteto; Nereidas, en el terceto final.

MEJORANDO A LOPE: *LAS FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO* DE CALDERÓN ³⁹

Esta comedia de Calderón se estrenó el 8 de mayo de 1653 en el Retiro ⁴⁰. Por muchas destacables conexiones es evidente que presupone y se basa parcialmente en el drama de Lope sobre el mismo mito ⁴¹; por ejemplo, tanto en Lope como en Calderón la tierra a la que llegan Dánae y Perseo, una vez expulsados de Argos, es Acaya y no la isla de Serifos, como en la más común versión, y el pastor que los recoge recibe en ambas obras el nombre de Cardenio, y no de Dictis, como en las fuentes clásicas. Pero Calderón mejora notablemente la dispersa estructura de la obra de Lope, y consigue una mayor

⁴⁰ Para una valoración global de las comedias mitológicas de Calderón, v. W. G. Chapman, "Las comedias mitológicas de Calderón", *Revista de Literatura*, 5 (1954), 35-65, y E. Haeverbeck, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia 1975. Recientemente, cf. J. de Hoz, "Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón", *Estudios sobre Calderón*, ed. A. Navarro González, Salamanca 1988, 51-59.

⁴¹ Cf. A. Valbuena Briones, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid 1965, 342-343.

unidad de acción, subordinando unos episodios a otros ⁴²: así el de Dánae y la lluvia de oro, que era tratado en el acto primero de Lope como punto de partida de la historia de Perseo, se inserta aquí, por medio de una visión, en el momento en que el héroe se encuentra ya en Acaya y es víctima de una acuñante duda sobre su procedencia ⁴³.

Las Fortunas de Andrómeda y Perseo comienza *in medias res*, cuando ya Perseo es un muchacho y vive en Acaya, donde él y su madre pasan por ser nieto e hija respectivamente de Cardenio, que los recogió. El joven da, sin embargo, muestras de un orgullo que parece superior al que su condición social exigiría. Los pastores, al principio de la primera jornada, se quejan de su soberbia y de sus órdenes constantes. Para bajarle los humos le reprochan su sospechosa llegada a aquella tierra. Queda dudoso Perseo acerca de su procedencia y de quién fuera su padre, aunque el autor, jugando con el encabalgamiento, pone en su boca ciertos presentimientos, que resultarán acertados:

¡Oh gran Júpiter, oh padre
de los hados!... Mas, ¿qué es esto?
Al decir padre, no sé
qué no usado, qué violento
impulso me alborozó
el corazón acá dentro,
como que le dan las llaves
de las cárceles del pecho.

El rey de Acaya, Políditas, se cruza casualmente con Dánae —que se ocultaba bajo el nombre de Diana— y se prenda de ella. Llegan por distintos caminos Lidoro y Fineo a consultar el oráculo de Júpiter en Acaya y se encuentran con el rey. Ambos refieren el motivo de su consulta: Fineo, de Trinacria, quiere saber cómo poder desagrar a Venus ofendida por la jactancia de Casiopea y cómo librarse de un monstruo que, enviado por la diosa, asola sus costas; Lidoro acude al oráculo en busca de remedio contra Medusa, que infesta las comarcas africanas del sur de Atlas. El paralelismo de situaciones entre ambas embajadas es intencionado y se pone de relieve más aún al destacarse en el texto cómo la diosa Minerva es la culpable de la hostilidad de Medusa: dos países, dos monstruos y dos diosas ofendidas. En un cambio brusco de escena, Mercurio, disfrazado de Andrómeda, atrae a Perseo a la gruta de Morfeo, donde se le revelará en una visión quién es su padre y cuál ha sido su origen (representación más o menos racionalizada de la lluvia de oro).

Y con esto hemos entrado ya en la jornada segunda. Una vez despertado del sueño, encuentra Perseo a Dánae que marcha, junto a un numeroso grupo, en pos de los dos extranjeros a conocer la respuesta del oráculo. A Fineo

⁴² Cf. Moraleda, *art. cit.*, esp. 266, donde se habla de la simultaneidad de episodios en Calderón frente a la sucesión estricta con que se exponían en la obra de Lope.

⁴³ El procedimiento es el mismo de que se sirve Calderón para hacer ver su origen a Segismundo en *La vida es sueño*: es la estratagema de la verdad soñada (cf. Moraleda, *art. cit.*, 268).

se le dictamina como remedio para los males de su patria la muerte de Andrómeda:

“Ofrecida al monstruo muera
Andrúmeda; que esto excusa
de Trinacria la ira fiera”.

A Lidoro, a su vez, se le da como respuesta lo siguiente:

“De la sangre de Medusa
uno y otro alivio espera”.

De modo que, según el oráculo, con la muerte de Medusa, no sólo las comarcas africanas se librarían de su hostilidad, sino que también de ese modo se excusaría el sacrificio de Andrómeda. Antes de partir con la respuesta, Lidoro, antiguo pretendiente de Dánae que la ha reconocido, se detiene para hablar con ella en secreto. Pero el rey Polídites los descubre y se entera de la verdadera personalidad de Dánae. Está a punto entonces de matar a Cardenio por haberle engañado a propósito de la muchacha. Sólo la intervención de Perseo, dispuesto a morir por el viejo, lo salva. Perdona Polídites a Cardenio, y una vez reconocidos Dánae y Perseo como hija y nieto de Acrisio, ordena el rey al muchacho partir con una flota para vengar el agravio que les hiciera su abuelo. Con este plano de lo humano se interfiere el plano de lo sobrenatural: la siguiente escena nos presenta, como sucede en algún otro momento de la pieza, la discusión entre Mercurio y la Discordia, a favor y en contra de Perseo respectivamente, así como el diálogo de la Discordia con Juno, a quien obedece, y con las Furias, dispuestas a perseguir y obstaculizar las empresas del héroe. Pero a su vez, la intervención jocosa de Bato, criado de Perseo, quien se encuentra con Mercurio y Discordia y persiguiendo a esta última entra en el infierno, pone una nota de burla en toda esta pagana sobrenaturalidad. Un cambio de escena nos conduce a Trinacria, donde Fineo, enamorado de Andrómeda, expone a los suyos el contenido del oráculo callándose el nombre de la princesa. Perseo y Bato, víctimas de una tormenta organizada por la Discordia, llegan náufragos a Trinacria y se encuentran con Andrómeda, que estaba de caza. Perseo, que ya conocía a la muchacha puesto que Mercurio había revestido antes su figura para atraerlo a la cueva de Morfeo, se dirige a ella con cierta familiaridad, de lo que se extraña Andrómeda. Fineo, que lo está escuchando escondido, siente celos y tras una discusión con el advenedizo, confiesa públicamente la verdad del oráculo sobre Andrómeda:

El oráculo que yo
callé sacrilegamente,
manda que al monstruo, al fiero
monstruo Andrúmeda se entregue.

Perseo entonces, como buen caballero auxiliador de damas en apuros y enderezador de entuertos, invoca a los dioses. Se le aparecen Mercurio y Palas, quienes le dotan de un caduceo y un escudo respectivamente y le encargan matar a Medusa, para así librar a Andrómeda de la muerte.

La jornada tercera nos sitúa en nuevo escenario: África. Allí Bato y Perseo han llegado por barco. Lidoro los sorprende y les comunica que, decididos los habitantes del país a dar muerte a Medusa, habían establecido que el primero que pasara por allí lo pondrían de cebo ante el antro de la monstruosa Górgona, para poder hacer así de ella blanco de sus dardos. Perseo se ofrece a dar muerte él solo a Medusa y lo consigue valiéndose de su escudo, para mirarla a través de él y esquivar así su hechizo, y de su caduceo, con el que duerme a sus hermanas. Brota Pegaso de la tierra, caballo en el que montan el héroe y su sirviente y parten por el aire camino de Trinacria. Las Nereidas atan a Andrómeda a las rocas, y la ninfa Eco acude para predecir a la princesa, repitiendo sus últimas palabras, que aún le espera una ventura. Aparece Perseo en el momento en que el monstruo marino emergía del agua y le da muerte. Una vez victorioso y habiendo conseguido del rey la mano de Andrómeda en premio por su salvación, Fineo se enfrenta a él con intención de darle muerte, pero Lidoro, que había seguido por mar a Perseo, llega a tiempo de matar de un flechazo al rival del héroe. Quedan vencidos los malos espíritus, Discordia y Juno, y de los cielos abiertos baja una música y una voz que reconoce definitiva y claramente a Perseo como hijo de Júpiter:

¡Viva, viva la gala del gran Perseo,
que de Júpiter hijo merece serlo!

El argumento de la pieza, según se ve, nos pone ante la vista las sucesivas hazañas del protagonista que culminan con el hallazgo y liberación de Andrómeda, pero a la par que ese conflicto externo se desarrolla y resuelve progresivamente otro conflicto y enigma en torno a Perseo, el de su filiación jupiterina; este proceso tiene sus momentos claves en la visión que Morfeo le presenta al héroe, en las declaraciones de Políditas acerca de Dánae y Acrisio, y en la confesión de Mercurio al hacer regalo de su caduceo, culminando por fin en la rotunda y pública anagnórisis, de que son agentes las voces del cielo que cierran la obra.

Por otra parte, dota Calderón a Perseo, gracias también a la especial aptitud del género dramático para el estudio psicológico, de esa alma y personalidad de que, en buena parte, carecía en las fuentes anteriores; se nos aparece al principio fuertemente caracterizado como soberbio, jactancioso e irritable, caracterización inicial negativa que irá cediendo a lo largo de la obra ante una manifestación cada vez más clara de un Perseo valeroso, audaz y justiciero, a la par que enamorado⁴⁴, ahondando en un carácter sólo entrevisto en el relato de Ovidio.

⁴⁴ Proceso de caracterización bien señalado por Moraleda, *art. cit.*, 266-269: en la primera jornada los adjetivos referidos a Perseo son siempre negativos (deshonesto, altivo, sañudo, fiero, soberbio); la motivación inicial de sus hazañas es el deseo de gloria y de "redimir su oscuro origen", pero ya al final de la pieza "el soberbio pastor que soñaba realizar hazañas que lo encumbraran es ahora un piadoso héroe que las ha llevado a cabo por amor". Estos cambios psicológicos en el personaje son innovación de Calderón sobre Lope, cuyo héroe —como destaca la autora del arti-

El contenido se funda, desde luego, en la correspondiente materia ovidiana de las *Metamorfosis*, pero hay numerosas innovaciones y libertades que ponen distancia entre Ovidio y la comedia⁴⁵. Algunas de ellas, como la sustitución de las sandalias aladas por el caballo volador, obedecían a una versión ajena a las *Metamorfosis* pero que era ya tradicional y se hallaba expuesta en los manuales mitográficos de la época (concretamente en Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, libro IV, caps:XXX-XXXIV; y ya antes en Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, XII, 25)⁴⁶, y al mismo tiempo a una traducción del tipo heroico antiguo al ideal caballeresco de tiempos medievales y modernos. El género dramático —como ya hemos señalado a propósito de Lope— propiciaba libertades de todo tipo en el uso del mito: creación de personajes nuevos, reducción de otros o de complicaciones episódicas poco representables, acomodación de la materia fantástica y prodigiosa a unas coordenadas históricas, realistas y verosímiles. Y sin duda también muchos de esos cambios obedecían, sin más, al prurito de originalidad y al mero capricho. Descendiendo a lo concreto, algunas muestras de ese aludido desvío con respecto a la tradición ovidiana son las siguientes: Acaya en vez de Serifos y Cardenio en lugar de Dictis, siguiendo a Lope, como ya dijimos; Fineo es primo de Andrómeda, y no tío suyo; Casiopea se jacta de que Andrómeda —y no ella misma— es más hermosa que Venus —y no que Juno o las Nereidas, como en la versión corriente (esa jactancia de Casiopea, no respecto a su propia hermosura, sino a la de su hija Andrómeda, constaba sin embargo en Higino, *Fab.* 64, y tomada de ahí, en el manual de Natale Conti, VII 18); Medusa no transforma en rocas a quienes la miran, sino en troncos; el reino de Andrómeda es Trinacria (nombre, como se sabe, que los antiguos daban a Sicilia); Mercurio da a Perseo un cetro adormecedor (su caduceo), y no una cimitarra; se hace distinción —así también por cierto, en *La estatua de Prometeo*— entre Palas y Minerva: la primera es la que ayuda al héroe regalándole el escudo, la segunda es la que transforma en serpientes los cabellos de Medusa; por obvias razones de economía teatral se suprime la visita a las Greas y a las Ninfas, y Perseo se basta con los dones de Mercurio y Palas; el reino de Acrisio no es Argos, sino el Epiro;

culo— presenta uniformidad a lo largo de toda la pieza como joven feliz, amable y que hace ostentación de humildad:

No seré nunca Faetonte,
ni le pediré soberbio
el carro del sol prestado
para discurrir los cielos.

⁴⁵ Algunas de esas innovaciones son apuntadas por J. de Hoz, *art. cit.*, esp. 54. Pero la presencia de Pegaso en vez de las sandalias se debe también —creo— a las razones que explico y no sólo al deseo de aprovechar las posibilidades escenográficas; y sobre la actuación de Juno como enemiga, aunque también constaba en el mito de Hércules —según señala el autor—, creo que más conocida y difundida aún era la enemistad de la diosa hacia Eneás, según constaba en la *Eneida*.

⁴⁶ Sobre la deuda de Calderón con los manuales mitográficos, cf. Chapman, *art. cit.*, esp. 46-51, y las consideraciones finales de Haeverbeck en su estudio citado.

Fineo no muere petrificado, sino de un flechazo de Lidoro; necesidades de funcionalidad dramática, a su vez, motivan la creación del personaje de Lidoro. La inclusión de ambientes rústicos y personajes pastores obedecen a una corriente de bucolismo que se infiltraba en casi todos los géneros poéticos y que se había enraizado también en el drama; así, el pasaje inicial en que los pastores Riselo, Ergasto, Gilote y Bato buscan amparo a la sombra de los árboles no es, a mi juicio, sino una versión teatral del conocido tópico *arbore sub quadam* con que solían comenzarse las églogas⁴⁷. La propia reiteración cuádruple del motivo es indicio de ironía y de una cierta burla en torno al difundido tópico:

Ris.- Los fresnos
 me amporen.
Erg.- A mí los chopos.
Gil.- A mí los álamos negros.
Bato.- A mí las cepas y parras,
 los pámpanos y sarmientos,
 árboles santos, pues siempre
 por ermitas los encuentro.

A razones asimismo de topicidad se debe el diseño del personaje de Bato, que cumple el clásico papel de gracioso; sus bufonadas intermitentes a propósito de la materia mitológica tradicional con la que se le obliga a convivir y de la que se siente ajeno recuerdan en buena parte a los tratamientos burlescos de los mitos que Góngora y Quevedo cultivarían sistemáticamente; y son un contrapunto –acorde con la diversa naturaleza y escala social de los personajes– a la familiaridad y compenetración con que Perseo se mueve entre dioses y monstruos. Por poner sólo un ejemplo: cuando Perseo le anuncia que han de ir a dar muerte a Medusa, le replica su criado:

 ¿Ahora sales
con que a buscar a Merluza
vienes? ¿Por ventura sabes
que es una mujer que tiene
por moño y por aladares
milagros y basiliscos
con licencia de romance?

Pero Bato es también el escudero del caballero andante Perseo, el necesario complemento y realce de la heroicidad de su amo, y así se dirige a su señor cuando ambos buscaban la pista de Medusa:

 ¿Adónde vamos, señor,
por estos incultos valles,

⁴⁷ Cf. nuestro *Virgilio y la temática bucólica...*, 148-189.

que, por funestos, el sol
 los visita nunca o tarde?
 ¿Dónde (después que te hallé
 libre de aquel riesgo grande
 en que te dejé, y saliste
 de él victorioso y triunfante)
 ahora en más lejos países
 nunca habitados de nadie,
 caminamos hechos libro
 de caballeros andantes?

Algunos temas injertados en el cuerpo dramático de la leyenda ovidiana son de procedencia épica. Así, con ascendencia virgiliana y remotamente homérica, el tema de la tempestad, que en este caso desvía de su ruta a Perseo y Bato y los hace llegar a Trinacria⁴⁸; pero aquí, más que una recreación temática, es un simple móvil para el deseado cambio de escenario. Así también el pasaje de la cueva de Morfeo, en la que a Perseo se le descubre su ascendencia, remonta al pasaje ariostesco de la cueva de Merlín (*Orlando Furioso*, II, 69-III)⁴⁹, donde Bradamante, siguiendo a Pinabel, como Perseo a Mercurio disfrazado de Andrómeda, penetra y contempla las sombras de sus descendientes; de Ariosto habríamos de retroceder como fuente a la catábasis de Eneas en el libro VI de la epopeya virgiliana y a la visión que allí se le expone de su gloriosa progenie. Del mismo modo, en suma, la intervención enemiga de Juno, de la Discordia y de las Furias responde al idéntico papel de perseguidoras del héroe que esas diosas cumplían en la *Eneida*.

Hay un pasaje en la comedia de Calderón que nos enfrenta a un problema muy interesante de *Quellenforschung*. Es aquel de la jornada tercera en el que Andrómeda se queja de su suerte y el eco responde a sus lamentos repitiendo, como es su oficio, las últimas palabras:

¿Habrás, dime, ¡oh tú entre tanta
 la más pobre, más oscura,
 más trémula, más infausta,
 más apagada y más turbia!
 Habrás, digo, en este estado
 (porque digas que no apura
 mi voz tu poder) algún
 consuelo, esperanza alguna?

Eco.— *Una*.

And.— Una el eco me responde:

⁴⁸ Cf. nuestro artículo "Tempestades épicas", *CIF*, XIV (1988), 151-74.

⁴⁹ Cf. el clásico libro de M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Burdeos 1966. El pasaje cervantino de la cueva de Montesinos (*Quijote*, II 23) está endeudado con la misma fuente.

mas, ¡ay!, que no es piedad suya,
sino delito, pues siempre
algo de lo que oye, hurta.
Y así, por mi desconsuelo,
volver pretendo a la duda.
¿Qué más puede ser que sea
mi infelice desventura?

Eco.— *Ventura.*

And.— Segunda vez, ladrón eco,
la postrer palabra usurpas
de mi última razón;
mas no por eso, segunda
causa creeré que te tray...

Eco.— *Hay.*

And.— Pues nada en ti me asegura.

Eco.— *Segura.*

And.— ¿Qué fuera (¡ay de mí!) que el eco
algo en mi favor pronuncia?
Pues a mis preguntas dice,
si sus respuestas se aúnan,
que en el estado que estoy
una ventura hay segura.

Este preciso suceso se daba en la *Andrómada* de Eurípides, según la información que leemos en las *Tesmoforias* (vv. 1059 ss.), y escolios al pasaje, cuando Eurípides aparece disfrazado de ninfa Eco, dispuesto a repetir las palabras del pariente que, encadenado, cumple el papel de Andrómeda: "Soy Eco, la repetidora de las palabras, la bromista, la que el año pasado en este mismo lugar participé en el certamen junto con Eurípides", y efectivamente, una larga tirada de versos que vienen a continuación recoge las palabras del pariente-Andrómada, repetidas por Eurípides-Eco. Puesto que no existe ninguna otra fuente de la leyenda que presente tal recurso (la repetición de palabras por Eco la usa Ovidio, seguramente imitando la tragedia de Eurípides, en el pasaje de Narciso, *Met.* III, 380-392, pero no en el de Perseo y Andrómeda) y puesto que igual procedimiento formal se presenta asociado a igual tema y circunstancia que en Eurípides, cabe deducir con toda probabilidad la dependencia de Calderón con respecto al trágico a través de Aristófanes. Es cierto que Aristófanes fue muy poco conocido en esa época⁵⁰. Ciertamente las *Tesmoforias* fue una de las comedias aristofánicas más olvidadas o conscientemente marginadas: se omite, por ejemplo, junto con la *Lisístrata* en la edición aldina, la *princeps* (Venecia, 1498), siendo publicado por primera vez con la *Lisístrata*, separadamente de las otras, por Bernardo Junta en Florencia, 1515. Falta también la cuestionada comedia en la traducción latina de Frischlinus (Frankfurt 1586), que comprendía sólo *Pluto, Caballeros, Nubes*,

⁵⁰ Cf. G. Highet, *La tradición clásica*, México 1978, I, 192-4.

Ranas y Acarnienses. Pero constaba ya traducida al latín⁵¹ desde 1614 (*Com. undecim. gr. et lat. in corpore poetar. graecorum*, Ginebra 1614, I, 719 ss., según la indicación de Fabricius), y ya también en 1624 (*Aristophanis com. undecim graece et latine cum indice paroemiarum selectiorum et emendationibus virorum doctorum, praecipue Iosephi Scaligeri. Accesserunt praeter ea fragmenta eiusdem ineditarum comoediarum Aristophanis*, Lyon). Por esa vía pudo conocerla Calderón —cediendo a un lógico interés de comediógrafo por comediógrafo—, aunque a primera vista resulte insólito tal presunto contacto. Por otra parte, como apoyo indirecto a lo dicho, a la vez que como muestra y garantía de una cierta difusión y conocimiento de Aristófanes en España, conviene recordar que Pedro Simón Abril⁵² había traducido el *Pluto* al español en 1577 —la pieza aristofánica preferida de aquellos tiempos (abundan las ediciones y traducciones aisladas de ellas) sin duda por su temática más universal y con menos dosis de obscenidades—. Si nos negáramos a aceptar la problemática hipótesis de la dependencia calderoniana con respecto a Aristófanes y, mediatamente, con respecto a Eurípides, habría que reconocer un hecho más asombroso aún, y paradójico en el ámbito de la Literatura Comparada: es, a saber, que el paralelismo simultáneo de forma y contenido se habría producido por coincidencia y tras un curioso proceso, es decir: primeramente Eurípides asoció el tema de Andrómeda con el recurso ecoico; después Ovidio asoció ese recurso, tomándolo de Eurípides, con el tema de Narciso; y en tercer lugar Calderón, imitando a Ovidio en el pasaje de Narciso pero sólo en lo formal, trasladó de nuevo el procedimiento del eco al mito de Andrómeda, en paralelo fortuito con Eurípides. Ejemplo claro, en cualquier caso, de la frontera, difícil de precisar, entre tradición y poligénesis⁵³. Y si optamos por la dependencia de Aristófanes, tendríamos una muestra más del conocimiento que en España se tuvo del viejo comediógrafo, lo cual, tratándose de otro comediógrafo, sería menos inverosímil.

Una última cuestión en torno a las dependencias: la escena final de la comedia, con la proclamación solemne hecha desde el cielo de que Perseo es hijo de Júpiter y con la precisa acotación: "Ábrese el cielo", recuerda muy de cerca el pasaje evangélico⁵⁴ del bautismo de Jesús en que, según San Mateo

⁵¹ Cf. J. A. Fabricius, *Bibliotheca Graeca*, II, Hildesheim 1966 (= 1781), 3.

⁵² Cf. Fabricius, *op. cit.*, II, 389, y Highet, *op. cit.*, I, 194.

⁵³ Cf. D. Alonso, "¿Tradición o poligénesis?", *BBMP*, XXXIX (1963), 5-27, donde se trata en profundidad este dilema y sus implicaciones. Cierto es también que, seguramente a partir de Ovidio, el recurso de las repeticiones ecoicas de las palabras finales de un parlamento había proliferado en nuestra literatura, y el mismo Calderón lo usó en su comedia *Eco y Narciso*. Cf. al propósito, M. Gautier, "De quelques jeux d'esprit", *RH*, 87, XXV (1915), 1-76; E. Colby, "The Eco-Device in Literature", *Bull. N. York Public Library*, 23 (1919), 683-713 y 783-804; J. Boite, "Das Echo in Volksglaube und Dichtung", *Sitz-Ber. Akad. Wiss.* (1935), 262-88 y 852-62; y J. M. Ble-cua, "Notas sobre poemas del siglo XVI", *RFE*, 33 (1949), 378-99.

⁵⁴ Sobre lo bíblico en Calderón, v. M. Morreale "Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata (y de textos litúrgicos)", *Estudios sobre Calderón*, cit., 91-108, y la bibliografía allí citada.

(3, 16-17) se dice: “He aquí que se abrieron los cielos, y vio al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre él, mientras una voz del cielo decía: «Este es mi hijo amado, en quien tengo mis complacencias»” y nos ilustra, aunque brevemente, sobre esa contaminación entre lo bíblico y lo mítico-clásico, muy frecuente entre nuestros escritores, hijos de ambas tradiciones, y que será de rigor en el auto sacramental.

OTRA VEZ LA ALEGORÍA: EL AUTO SACRAMENTAL DE CALDERÓN

Calderón trasladó al auto sacramental el argumento de su comedia *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*⁵⁵. El auto, titulado *Andrómeda y Perseo*, data de los últimos tiempos del dramaturgo (1680).

Entre los personajes de la leyenda y los del dogma se establecen las siguientes equivalencias: Perseo es Cristo, Andrómeda es la Naturaleza Humana, el Demonio se identifica con Fineo y con el monstruo marino simultáneamente, y Medusa es la serpiente tentadora, subalterna del Demonio. La acción de la pieza, por tanto, descubre el misterio de la Redención: cómo Cristo libera a la Naturaleza Humana de sus prisiones y de su sometimiento al Demonio y a la Muerte.

Al igual que sucedía en el texto comentado de Alfonso X, etimologías rebuscadas y arbitrarias sirven de apoyo a la conexión simbólica. Para la etimología del nombre de Andrómeda, la Ciencia llega incluso a citar como autoridades a San Isidoro y a Enrique Estéfano⁵⁶:

Anteví en San Isidoro
que el bello esplendor del oro
que en tus rizos se corona
Andrómedas en el griego
idioma quiere decir;
Enrique Estéfano luego
dice *Andrómada* en el sacro
frase es la florida Edad...

El nombre de Perseo, en su ecuación con Cristo, recibe una explicación como ésta:

..... como
conmigo mismo y en mí

⁵⁵ Cf. S. NEUMEISTER, “Calderón y el mito clásico (Andrómada y Perseo, auto sacramental y fiesta de corte)”, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid 1981*, Madrid 1983, II, 713-21. Se tratan ahí aspectos teóricos en torno al proceso de alegorización.

⁵⁶ Cf. n. 32. Curtius en el lugar allí citado habla precisamente de Calderón como “último receptáculo... como en otras cosas” de la antigua tradición etimologista.

mismo, por mí mismo obro;
 y *per se* en latino frase
 es el que obra por sí solo,
 bien pudo asentar que, en fe
 de *per se*, *Perseo* me nombro.

Y Fineo, en su calidad de Demonio, recibe su nombre de *finis*:

... pues de sus dichas y gozos
 he de ser fin, cuya letra
 nombre me ha de dar famoso
 de Fineo, pues Fineo
 y Finis-ero es lo propio.

La contaminación entre tradición clásica y tradición bíblica, que es consustancial al género del auto sacramental mitológico, es visible más particularmente en la identificación de Medusa, la Górgona de cabellos de serpiente según el mito, con la serpiente tentadora en el árbol del Paraíso según el *Génesis*:

Sí, que enroscada a ese tronco,
 a fuer de serpiente, siendo
 un basilisco mi vista,
 un áspid cada cabello,
 víbora con rostro humano,
 de espía he estado en acecho
 por si en el lazo caías
 que estaba en sus redes puesto.

Siguiendo esa misma tendencia a la ecuación de lo mítico y lo bíblico, el dios Mercurio, mensajero del supremo Júpiter, aparece identificado con el ángel que, después de la expulsión de Adán y Eva, defiende las puertas del Paraíso. A él se dirige Andrómeda en tales términos:

¿Quién eres, alado joven,
 que con espada de fuego,
 blandido azote de Dios
 me amenazas?

Y el dios-ángel le responde a la Naturaleza Humana con la noticia del castigo que Júpiter ha dictado para ella por haber quebrantado sus órdenes; Andrómeda se refería a la bíblica espada de fuego como atributo del Mercurio sacramental, y el mismo dios alude ahora a su mítico caduceo y a sus alas talaras:

Mercurio soy, de las Ciencias
 dueño, ser cherub lo diga
 si del talar y de la ala
 no lo han dicho las insignias,
 con las de este caduceo,
 cuyos áspides publican

el delito y la sentencia,
vuelto espada de justicia.

El caballo Pegaso, por último, sobre el que aparece de nuevo –como en la comedia– cabalgando Perseo, es igualado con el caballo que aparecía en la visión del profeta Ezequiel:

a oposición de aquel monstruo
que undosos campos navega,
yo en el blanco generoso
caballo, que vio Ezequiel,
azules campañas corro.

Un rasgo palmario de cercanía al texto de Ovidio lo tenemos en la misma imagen usada para describir al monstruo marino: la de un barco (en *Ov. Met.* IV, 706: *Ecce velut navis praefixo concita rostro...*). En el auto, el Demonio sale cabalgando sobre un dragón marino y se dirige a él en estos términos:

vivo bajel de las ondas
que yo abrasé y encendí,
pues de las tribulaciones
surcas el mar, siendo en ti
velas las alas, los pies
remos, proa la cerviz,
timón la cola y el pecho
buque...

En fin, la pieza concluye, tras la victoria de Perseo sobre Medusa y el Demonio, y la consiguiente liberación de Andrómeda-Naturaleza Humana, con las bodas de la muchacha y el vencedor. El último cuadro, en alabanza de la Eucaristía, presenta un altar con las sagradas ofrendas, ante el que se yergue Perseo, con el Demonio y Medusa sometidos, y dice así a Andrómeda, que reclamaba a su esposo:

... aquestas especies (frutos
de la espiga y de la vid,
siendo mi carne y mi sangre)
son en las que he de vivir
contigo: Antídoto de otro,
que hizo tu estado infeliz.

De esta manera la saga de Perseo sirve de receptáculo y revestimiento del dogma católico.

UN SONETO NARRATIVO DE JUAN DE ARGUIJO

Entre los muchos sonetos de tema mitológico del sevillano poeta Juan de Arguijo (1567-1622) aparece también éste, puramente narrativo, que cuenta resumidamente la exposición de Andrómeda y su liberación por Perseo, enamo-

rado de ella. En eso precisamente se diferencia del ya comentado soneto de Lope, que se detenía únicamente en la figura de la princesa atada frente al mar, sin mencionar a Perseo y la culminación del proceso. Dice así:

Expuesta en firme escollo al mar insano
la no culpada hija de Cefeo,
mueve a piedad el reino de Nereo,
remedio a su dolor pidiendo en vano,

cuando rompiendo el aire con liviano
vuelo se muestra el vencedor Perseo,
que con el gran despojo meduseo
orna glorioso la triunfante mano.

De la doncella el llanto y la hermosura
enviaron a un tiempo al pecho fuerte
de lástima y amor agudas flechas.

Del mar la libra y de la bestia dura,
trocando en vida la temida muerte,
y en nupciales cantares las endechas.

Cada estrofa, como puede verse, informa de una acción bien definida: 1.^a) exposición de Andrómeda, 2.^a) llegada de Perseo, 3.^a) enamoramiento, 4.^a) liberación. Y el relato se cierra con los versos finales, contruidos paralelamente con el doble contraste vida-muerte, nupciales cantares-endechas⁵⁷.

Como es de suponer, la fuente es Ovidio. Pero la compasión del mar, que no constaba en aquél y sí en Manilio y en el soneto y fábula mitológica de Lope, es un motivo que se añade al material ovidiano.

La expresión es sobria en imágenes, en contraste también con el soneto de Lope; sobreabundan en cambio, los adjetivos; son señalables dos perífrasis: "no culpada hija de Cefeo", para referirse a Andrómeda, y "reino de Nereo", para referirse al mar, que evita así la repetición del nombre común, ya presente en el v. 1.

UNA OCTAVA DE VILLAMEDIANA: VERSIÓN CULTERANA DEL TEMA

En la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana, don Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), publicada póstumamente en 1629, se inserta en la estrofa 57, como parte de la extensa écfrasis del palacio del Sol, que amplifica considerablemente la correspondiente del texto ovidiano de las *Metamorfosis*, la le-

⁵⁷ Cf. la presentación del soneto por su reciente editor S. B. Vranich, *Obra completa de Juan Arguijo (1567-1622)*, intr. ed. y notas, Valencia 1985, 178-80.

yenda de Andrómeda liberada por Perseo, tema de un cuadro que adorna el palacio. Dice así:

Por culpa ajena en lazos de diamante
yace, a más duro escollo vinculado,
el imán que desnudo vio el amante
y al marino suplicio destinado,
cuando el denuedo argólico volante
—arma de Amor y de sí mismo armado—
en digno vencimiento y digna gloria
tanta premió beldad, tanta victoria.

El texto, ejemplo de barroquismo culterano, de herencia gongorina, necesita prácticamente una traducción. Según una primera aproximación prosística, consistente tan sólo en una reordenación de las palabras, el contenido sería el siguiente: “El imán, que el amante vio desnudo y destinado al suplicio marino, yace por culpa ajena vinculado en lazos de diamante a escollo más duro, cuando el denuedo argólico volante —arma de Amor y armado de sí mismo— premió tanta beldad, tanta victoria en digno vencimiento y digna gloria”.

Una segunda aproximación, amplificando lo condensado y glosando los vínculos entre plano metafórico y plano real, vendría a decir así: “Andrómeda, atractiva cual imán, a quien el amante Perseo vio desnuda y destinada al suplicio de un monstruo marino, yace, no por culpa suya sino de su madre, atada con cadenas tan duras como diamante a un escollo todavía más duro, cuando el denodado Peseo, natural de Argos, volando y sirviendo de arma al Amor para herir con él a Andrómeda, pero al mismo tiempo armado él con su propio valor, premió la belleza sin igual de Andrómeda y la victoria amorosa que sobre él había conseguido con un merecido sometimiento a ella y una gloria merecida, resultado de su hazaña.”

La complicación expresiva se consigue por varias vías. En primer lugar la metáfora: “lazos de diamante”, “imán” se refieren respectivamente a las duras cadenas que sujetaban a la muchacha, y a Andrómeda, en cuanto que dotada de un poderoso atractivo. También las metonimias de abstracto por concreto: “denuedo argólico” (que tiene como clásico precedente la fórmula “fuerza de Hércules” —βίη Ἡρακλείη— para referirse a Hércules), en lugar de “denodado Perseo, natural de Argos” y “marino suplicio”, en lugar de “monstruo marino que castigaría en ella la culpa de su madre”. A esto se unen latinismos no sólo léxicos (“yace”, “vinculado”, “volante”) sino también sintácticos, como el orden de palabras en el segundo y cuarto versos, o la *disiunctio* adjetivo-nombre, típica del lenguaje poético latino (“tanta premió beldad”). Como ornato, añádesse el quiasmo del verso sexto (“arma de Amor y de sí mismo armado”), que conlleva aliteración; asíndeton y anáfora en el último verso, y anáfora también en el penúltimo, creándose una estructura paralela entre los dos versos finales.

La octava se integra, como decíamos, en una cadena descriptiva de cuadros. Las viñetas anteriores eran de tema marino; las posteriores transcurren

en tierra; y ésta, en la playa, es como una transición de escenarios. En tal división de las pinturas seguía y amplificaba Villamediana su fuente ovidiana, pues en *Met.* II, 5-7, constaba la triple división de las representaciones (mar, tierra, cielo):

... nam Mulciber illic
aequora caelarat medias cingentia terras
terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.

Ovidio, desarrollando lo relativo al mar, hablaba en vv. 8 ss. de Nereidas y dioses marinos, y Villamediana, amplificando el tema, incluyó el episodio de Andrómeda, relacionado con las Nereidas; pero al mismo tiempo, por desarrollarse en la playa, actúa, según decimos, como eslabón intermedio entre el mar y la tierra.

Fuente ovidiana, estilo gongorino e influencia de Marino en la complejidad estructural de la obra⁵⁸ se alían para crear estos ocho versos barrocos, particularmente difíciles⁵⁹.

CONSIDERACIONES FINALES

Una vez expuestas las distintas recreaciones, queda a la vista todo un abanico de posibilidades, según las cuales el mismo argumento puede asociarse con formas y géneros diversos y servir como materia para dispares concepciones ideológicas y estético-literarias. El mito cruza por la historia de la Li-

⁵⁸ Cf. la intr. de su editor J. M. Rozas, *Villamediana. Obras*, Madrid 1980, 31-2.

⁵⁹ Hemos dejado de lado conscientemente, en el análisis de esta cadena de ejemplos en la Literatura Española, cuatro muestras más de los siglos XVII y XVIII de las que habla Cossío en sus *Fábulas mitológicas en España*, que son en general testimonio del género "fábula mitológica" en su realización barroca, siguiendo las pautas gongorinas. Aludimos brevemente a ellas por orden cronológico. La primera es una canción sobre Andrómeda y Perseo contenida en *La Cintia de Aranjuez*, novela pastoril de Gabriel del Corral, publicada en 1629 (cf. Cossío, pp. 455-6). La segunda es una fábula anónima, en romance, de hacia 1640 (impresa, pero sin constancia de fecha), con visible tono moralizante y acusada herencia de Góngora (Cf. Cossío, pp. 649). La tercera es otro romance de don Gonzalo Enriquez de Arana, "más lírico que narrativo" según Cossío (pp. 677-8), que no escapa tampoco al influjo del autor de las *Soledades*, y que puede fecharse en el primer tercio del siglo XVIII. Por último, una fábula en octavas de Fray Miguel Antonio de Helguero y Alvarado, publicada en Santander en 1748, influenciada por Jáuregui y de bastante "mal gusto", según Cossío (pp. 578-81).

De nuestro siglo XX, y precisamente de esta misma década, pueden citarse dos ejemplos curiosos de utilización del mito. En primer lugar, la obra del poeta sevillano Diego Roperro Regidor, *Canto a Perseo* (Sevilla 1984), libro lírico que en su título se vincula con el legendario hijo de Dánae, pero en el que lo mítico sólo es un componente muy secundario y circunstancial, al servicio siempre del discurso subjetivo y amoroso.

En segundo lugar, la versión en prosa del mito titulada *El hijo de la lluvia de oro*, escrita por Josep Vallverdú y dirigida al público juvenil (Barcelona 1984). En muchos pasajes puede verse cómo el autor elabora su relato en seguimiento de Ovidio. Así, en un retorno a los orígenes, vuelve a ser cuento lo que comenzó siendo cuento.

teratura, metamorfoseándose en sucesivos productos desde su origen folklórico, previo a Eurípides y Ovidio, hasta su culminación como vehículo expresivo en la octava de Villamediana; desde su propósito original meramente histórico-informativo, acaso también ejemplificador, hasta su carácter de soporte de un lenguaje, de una expresión que sólo tiene ya un fin estético.

Esas caras cambiantes que el mito nos va ofreciendo dependen de su alianza con uno u otro género literario: en la propia fuente ovidiana vemos un acomodo de la leyenda a las leyes estructurales y a los tópicos de la epopeya, según el modelo virgiliano; la fábula mitológica –narrativa como la fuente base– tiende a una estricta fidelidad a los contenidos antiguos, mientras que el teatro, por una necesidad de adecuación a las condiciones escénicas y a unos tópicos determinados (p. ej. el personaje del gracioso), es proclive a una mayor libertad en el tratamiento del tema; el soneto, por otro lado, capta un momento concreto y significativo de la leyenda y lo desarrolla a la manera del epigrama antiguo, aunque cabe una mayor o menor dosis de narrativismo.

El caso de Lope de Vega, que recreó triplemente el tema, es significativo al respecto de cómo un mismo argumento, tratado por un mismo autor, asume, sin embargo, la diversidad formal de tres distintos géneros literarios. Pero no cabe duda de que al mismo tiempo, en algunos aspectos como la selección de motivos, la personalidad única del autor impone una cierta unitariedad a las disformes realizaciones.

También, naturalmente, cuenta el contexto histórico, con sus consiguientes coordenadas literarias, como elemento modificador del tema: el historicismo didáctico, típico del Medievo, produce como consecuencia lógica la distorsión alegórico-evemerista de Alfonso X el Sabio; el ambiente contrarreformista del siglo XVII condiciona la utilización del mito clásico, por vía del alegorismo, como vehículo del dogma católico, y Perseo en el auto de Calderón viene a ser un disfraz de Cristo; la estética barroca induce asimismo a la complicación de los significantes poéticos en Villamediana, de forma que Andrómeda aparece como “imán desnudo” y Perseo como “denuedo argólico volante”, según metáforas despersonalizadoras.

Lo unitario y sustancial del tema, objeto de las sucesivas diversificaciones, coincide en líneas generales con el argumento de la fuente básica, que es Ovidio. En realidad, todo el desarrollo puede contemplarse como una muestra más de la pervivencia de Ovidio. Pero siempre es interesante detectar contaminaciones y usos de fuentes secundarias como, en algunos casos, Manilio o Luciano. En el campo de la *Quellenforschung* nos hemos encontrado, además, a propósito de este tema con un caso límite y verdaderamente singular: el de la posible dependencia de Calderón, vía Aristófanes, con el Eurípides perdido; o alternativamente, el de la posibilidad de una fortuita coincidencia de tema y forma al mismo tiempo entre la *Andrómada* de Eurípides y *Las fortunas de Andrómeda* y *Perseo* de Calderón.

Terminamos con palabras de M.^a Rosa Lida, dichas a propósito de la vigencia de otro tema antiguo, pero aplicables igualmente al que hemos estudia-

do: "lo valioso de tan larga biografía no está, por supuesto, en la mera perduración a través de un tiempo estático, sino en la tenacidad... con que ese hilillo de tradición enlaza tanta vieja y nueva cultura, encerrando su increíble diversidad dentro del cerco áureo de la tutela grecorromana" ⁶⁰.

El caso de los mitos, como ya se ha dicho, es triple. En primer lugar, el mito como fenómeno literario, que puede ser tratado como un género literario en sí mismo. En segundo lugar, el mito como fenómeno cultural, que puede ser tratado como un fenómeno cultural en sí mismo. En tercer lugar, el mito como fenómeno lingüístico, que puede ser tratado como un fenómeno lingüístico en sí mismo. Pero no cabe duda de que, en algunos aspectos, como la selección de motivos, el poeta impone una cierta libertad a las distorsiones que se producen en el texto.

También, naturalmente, el mito como fenómeno histórico, con sus correspondientes coordenadas geográficas y temporales. El mito como fenómeno histórico produce como consecuencia lógica la distinción alfabética de Alfonso X el Sabio; el ambiente cultural de la misma del siglo XV; la utilización del mito clásico por parte de Calderón como vehículo del dogma católico; y Pardo en el caso de Calderón. Y no se trata de una estética barroca indistinta sino de una estética barroca indistinta de forma que André Malraux, en su obra sobre el mito, define como "debe ser un mito que sea un mito" y Pardo como "debe ser un mito que sea un mito".

En tercer lugar, el mito como fenómeno lingüístico. El mito como fenómeno lingüístico produce como consecuencia lógica la distinción alfabética de Alfonso X el Sabio; el ambiente cultural de la misma del siglo XV; la utilización del mito clásico por parte de Calderón como vehículo del dogma católico; y Pardo en el caso de Calderón. Y no se trata de una estética barroca indistinta sino de una estética barroca indistinta de forma que André Malraux, en su obra sobre el mito, define como "debe ser un mito que sea un mito".

⁶⁰ La tradición clásica en España. Barcelona 1975, 121, a propósito del "amanecer mitológico".