



Dos mitos griegos en Lope y en Calderón

Bautista Martínez Iniesta

Juan B. Martínez Bennecker

Universidad de Málaga GELSO
iniesta@yahoo.es

IES "El Almiar". Cómputa (Málaga)
juanbennecker@hotmail.com

Resumen: En el presente trabajo se realiza un estudio comparativo de dos comedias de Lope de Vega que de alguna manera fueron reescritas más tarde por Calderón de la Barca, acomodándolas a la preceptiva estética de la época. En las *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* Calderón mejora su

modelo, pero en *El Laberinto de Creta* de Lope es muy superior a la versión calderoniana.

Palabras clave: Lope, Calderón, fábula mitológica, reelaboración.

Durante el Barroco, no era extraño que nuestros dramaturgos acometieran la refundición de comedias que no hacía mucho tiempo habían escrito otros poetas contemporáneos. También era habitual entre ellos dramatizar el mismo asunto de piezas anteriores tomadas como modelo, bebiendo incluso en las mismas fuentes. El espíritu que los movía era el de adaptar a los nuevos cánones estéticos títulos que consideraban relevantes, así como reescribir desde la perspectiva barroca temas y motivos tratados anteriormente.

En este tiempo las *Metamorfosis* de Ovidio constituyeron un lugar común de inspiración para poetas y dramaturgos, los cuales accedían al contenido de las fábulas mitológicas acudiendo directamente al texto ovidiano y sus traducciones, a través de recolecciones de los mitógrafos [1] o de versiones poéticas de mitos concretos disponibles desde el Renacimiento. En este contexto no resulta nada extraño que Lope de Vega y Calderón de la Barca acudan a las *Metamorfosis* o a sus traducciones para extraer los argumentos de sus comedias mitológicas. Obviamente cada uno imprime a la materia mítica su sello personal y la enriquece con aquellos elementos que estima más acordes con el desarrollo teatral del mito.

La crítica en general se ha ocupado poco de este asunto, dejando un campo amplio para el investigador, parte del cual pensamos recorrer en este estudio, pues conocer los orígenes y los débitos de algunas piezas del teatro del XVII puede arrojar luz en su lectura.

En el presente trabajo pretendemos realizar un análisis comparativo de las comedias de Lope *El Perseo* y *El laberinto de Creta* y las de Calderón que tratan los mismos mitos, las *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* y *Los tres mayores prodigios* (jornada segunda, dedicada a Teseo y el laberinto de Creta) centrado, sobre todo, en su estructura, en los personajes y en el desarrollo de la acción, sin olvidar la versificación y el estilo, a fin de delimitar lo que une y separa a ambos dramaturgos.

1.- *El Perseo* de Lope y las *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* de Calderón

En estas comedias se dramatiza una misma fábula mitológica, con la selección de los mismos episodios como piezas centrales del drama: 1) la lluvia de oro sobre Dánae y consiguiente nacimiento de Perseo, 2) la muerte de Medusa y 3) la liberación de Andrómeda.

Basadas ambas en las *Metamorfosis* de Ovidio, tras su lectura se aprecian puntos en común, que nos inducen a pensar que Calderón tuvo en cuenta la obra de Lope (1621) a la hora de componer su comedia (1635), como cree Valbuena Briones (1965:342-343). Además de los tres episodios mencionados, que constituyen la base nuclear de las obras, hay otros elementos comunes: la tierra a la que llegan Dánae y Perseo una vez expulsados de Argos es Acaya, no la isla de Sérifos y el pastor que los recoge se llama en ambas obras Cardenio y no Dictis como en las fuentes clásicas.

Calderón, como veremos, mejora notablemente la dispersa estructura de la obra de Lope y consigue una mayor unidad de acción, al subordinar unos episodios a otros. “La interacción textual que se pudiera derivar de atenerse a un mismo mito y a ciertas convenciones teatrales de la época pone de relieve, por contraste, las transformaciones que inciden, en cada caso concreto, sobre el eje temático común, transformaciones que no sólo separan a las dos obras del modelo ovidiano, sino que también las diferencian fundamentalmente entre sí, sobre todo en lo que atañe a la estructura dramática y a los rasgos caracterológicos del héroe” (Moraleda 1988:263).

El Perseo de Lope de Vega

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. Precisamente esta falta de unidad de acción, puesta de relieve por la mayoría de los críticos, es considerada por Menéndez Pelayo como unidad, vista desde una perspectiva épica. “La unidad consiste -dice don Marcelino-, no en la agrupación artificiosa de las escenas en torno de un momento capital del mito o de la leyenda, sino en la unidad e integridad de la leyenda misma, transportada al teatro épicamente con todo su natural e histórico desarrollo” (M. Pelayo 1949:198). Ya el mismo título, *El Perseo*, nos recuerda títulos de poemas épicos publicados en el siglo XVI o XVII, como el *Fernando* de Vera y Figueroa, el *Bernardo* de Balbuena o el *Pelayo* de López Pinciano, y la misma composición de la comedia, en la que se incluyen elementos propios de la épica culta, está muy cercana al poema épico del Siglo de Oro.

El contenido del mito se distribuye a lo largo de la comedia correspondiendo un episodio a cada acto. La obra comienza en los momentos anteriores a la aparición de Júpiter como lluvia de oro sobre Dánae, y durante el **acto primero** se suceden toda la odisea de Dánae y Perseo [2], hasta que son socorridos por unos pastores y se encuentran después con el rey Polidetes. Sobre el embarazo y parto de Dánae que se produce en este acto, Lope derrocha imaginación e ingenio para poder cumplir uno de sus preceptos del *Arte Nuevo de hacer comedias* acerca del tiempo y la acción dramática (“El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno/ no interrumpir el término del día”, vv. 211-214), apelando a la autoridad de Júpiter sobre el tiempo para que los nueve meses de embarazo de Dánae transcurran rápidamente:

JÚPITER.-Pues, Tiempo veloz, advierte
que pases en un instante
nueve meses adelante.

TIEMPO.- ¡Nueve meses! ¿De qué suerte?

JÚPITER.-Volando. Tiempo ¿eso dices?
quién te ha quebrado las alas
que al móvil primero igualas?

TIEMPO.-Si el ver mis siglos felices
consiste en tu voluntad,
¿qué cosa podré negarte?

JÚPITER.--Pues, Tiempo, a correr te parte;
pon este aumento a tu edad,

pon el reloj nueve meses
adelante.

TIEMPO.- Alguno intentas
que salga al mundo.

JÚPITER.- Si alientas
el curso que nunca ceses,
verás nacer un mancebo
valiente, un gran capitán,
donde juntas se verán
las partes de Marte y Febo.

TIEMPO.- Tú verás cómo camino
.....
Vuelve a los cielos,
pues se acabaron sus celos;
que hablando conmigo aquí,
todo ese tiempo ha pasado
que pides de tal manera,
que vuelve ya su bandera
y él de laurel coronado.
(Lope de Vega 1966:11b-12a)

El **segundo acto**, ambientado sucesivamente en Acaya, el reino de Medusa y el reino de Atlas, nos presenta a un Perseo ya joven, a quien Polidetes, temeroso de que le arrebatará el reino, le encomienda la difícil misión de matar a la temible Medusa, con la seguridad de que le llevaría a la muerte:

POLIDETES.- ¿Qué te parece?

FENICIO.- Que el mancebo fuerte
cayó en la liga.

POLIDETES.- Bien tracé su muerte.
(*Op. cit.*: 24b)

Se inicia el acto con un bello soliloquio de Perseo cazador, “una de aquellas felices inspiraciones líricas que Lope encontraba siempre para cantar la soledad, y la vida libre y descansada en campos y selvas” (M. Pelayo 1949:199), semejante al de Adonis en la comedia *Adonis y Venus* y con recuerdos evidentes del *Beatus ille* de Horacio y del monólogo de Hipólito (“*Non alia magis est libera et uitio carens*”) en *Fedra* de Séneca:

Llore el celoso ausente
los temidos agravios,
y celebre el presente los favores,
al amigo los cuente,
si fue de amantes sabios,
y yo mi libertad a vuestras flores;
que sólo los amores
de las parleras aves
me causan alegría,
cuando aparece el día,
sentado entre la hierba, a los süaves
céfiros que recrean

los que vivir en soledad desean.
(*Op. cit.*: 21a)

Después de la aparición de Diana, que revela a Perseo su origen jupiterino, el héroe emprende su misión acompañado de su criado Celio. Ya en el castillo de Medusa, rechaza sus intentos de seducción y consigue darle muerte con la espada y el escudo que había recibido de Mercurio y de Palas, respectivamente. Ahora el autor encadena a la hazaña realizada (muerte de Medusa) la liberación de Andrómeda; la propia Medusa, tras su intento de seducción, le hace ver la efigie de Andrómeda en un espejo:

MEDUSA.-... Pero si yo no te agrado,
palabra, Perseo, te doy,
de traerte donde estoy
el rostro más celebrado
que ha hecho naturalezas,
(*Op. cit.*:31a)

y despierta en el héroe el deseo de conocerla personalmente, por lo que parte hacia Tiro en el caballo Pegaso, nacido de la sangre vertida de la Gorgona.

Hasta aquí, el acto segundo se ajusta a lo fundamental del mito; pero Lope intercala dos episodios que no pertenecen a la leyenda y son propios de otros géneros literarios. “El primero de ellos -muy importante, ya que enlaza con el motivo nuclear de la acción y lo transforma- es, prácticamente, un pequeño Auto Sacramental” (Moraleda 1988:264). En esta minipieza, que acontece en las proximidades del castillo de Medusa, Perseo tiene que hacer frente a cuatro caballeros armados que lo defienden (1a Envidia, la Lisonja, la Ingratitud y los Celos) y a un gigante descomunal que representa a la Porfía, a los que vence cegándolos con el espejo del escudo que había recibido de Palas. El segundo episodio es un poema encomiástico a la monarquía, recitado por el mismo Virgilio junto a la fuente de los poetas que ha brotado del caballo Pegaso, vaticinando una edad de oro renovada en el imperio de los Austrias. Este episodio, de elogio a Felipe III y a la Casa de Austria, es un recurso propio de la poesía épica culta, que tan bien conocía Lope en la teoría y en la práctica:

VIRGILIO.-Virgilio soy, que quisiera
no haber nacido en Italia,
por loar, siendo español,
los claros reyes de España.
Al soberano Filipo,
a quien los siglos aguardan
para corona del mundo,
y sol de la esfera de Austria.
(*Op. cit.*:33a)

Ambos episodios se desvían de la leyenda perturbando el ritmo dramático, pero desde una perspectiva pragmática obedece a un gesto de complicidad de Lope con la monarquía y el público cortesano que asistía a la representación.

Por último, al episodio de Andrómeda, que iba a morir devorada por el monstruo marino, se dramatiza a lo largo del **acto tercero**. La acción se sitúa en el reino de Tiro y no en Etiopía. Se abre el acto con las explicaciones del rey de Tiro a su hija Andrómeda, el cual le desvela que los dioses han ordenado su exposición al monstruo marino a fin de calmar la ira de Latona:

ANDRÓMEDA.- Latona, madre de Apolo,
 aunque diosa, con intento
 de vengarse de mi madre,
 estas crueldades ha hecho,
 indignas de su deidad;
 pero si el bien de este reino
 consiste en que muera yo,
 y esta es voluntad del cielo,
 yo obedezco, padre mío,
 porque no hay mortal remedio
 para resistir su gusto.
 (*Op. cit.*:38b)

Llegan Perseo y Celio en el caballo Pegaso, y liberan a la joven; después Perseo, por medio del espejo mágico de su escudo, cura a Fineo de su locura orlándica; y, luego, con un final digno de una comedia de enredo, consigue desviarle de su amor por Andrómeda para que se case con Laura. Así queda el camino expedito para la boda de Andrómeda y Perseo, con la que finaliza la comedia.

Las Fortunas de Andrómeda y Perseo de Calderón

Frente a la estructura lineal que Lope adopta en su obra, Calderón presenta los motivos básicos del mito de manera casi simultánea y afianza la trama episódica sacando a todos los personajes en el primer acto y volviéndolos a reunir al final de la comedia; asimismo retrasa el final para que las hazañas de Perseo luzcan más en la tercera jornada. *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo*, estrenada en el coliseo del Buen Retiro en 1653, comienza *in medias res*, cuando Perseo ya es adolescente y vive en Acaya, donde él y su madre fueron recogidos tras su naufragio por el aldeano Cardenio, por lo que son considerados su nieto y su hija, respectivamente; es decir, la acción se correspondería con la del segundo acto de la obra de Lope. Pero el Perseo calderoniano, si bien en lo fundamental es igual al de Lope, en su comportamiento en la aldea difiere mucho de él, pues hace gala de un orgullo que no se corresponde con su condición social. Los pastores, al principio de la **primera jornada**, se muestran descontentos con su actitud arrogante y hartos de sus órdenes caprichosas, por lo que le recuerdan su llegada poco clara a aquel lugar. Perseo está a punto de dudar de su procedencia y origen paterno, dado el misterio en que su madre lo envuelve, aunque expresa sentimientos equívocos referentes al padre:

¿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.
 (Calderón de la Barca:633c)

El rey de Acaya, Polidites, al ver a Dánae (que se hace llamar Diana), se enamora de ella. Lidoro y Fineo han llegado para consultar el oráculo de Júpiter en Acaya y se encuentran con el rey. Le comunican el motivo de su consulta: Fineo quiere saber cómo puede desagrar a Venus ofendida por la presunción de Casiopea y cómo escapar de un monstruo, enviado por la diosa, que tiene a todos amedrentados. Lidoro, por su parte, ha llegado buscando ayuda contra Medusa, que infunde temor a

las gentes del sur del Atlas. Finaliza la jornada con la disputa entre La Discordia y Palas, que está preparando la visión de Perseo sobre su origen jupiterino que sucederá al comienzo de la jornada siguiente.

En la **segunda jornada**, Calderón se sirve de un recurso épico: Mercurio disfrazado de Andrómeda ha atraído a Perseo a la gruta de Morfeo, donde se le revelará en una visión -representada por Júpiter, Dánae, Damas, Coro y Música- cómo Júpiter es su padre y cómo ha sucedido (representación de la lluvia de oro):

DÁNAE.- Alada deidad, ¿quién eres,
que tus señas desconozco?,
que el oro, el ave y las alas
dicen uno y piensan otro.

JÚPITER.- Júpiter soy, aunque ves
que de las plumas me adorno
de Amor, que para llegar
a tu vista más dichoso,
depuesto el sagrado ceño,
depuesto el semblante heroico
con que los rayos esgrimo
y los relámpagos formo,
liberal y hermoso quise
que me vieses; y así tomo
de mí el ave, de Cupido
la ala, y el metal de Apolo.
Si bien, sólo éste bastara;
que para llegar airoso
a los ojos de una dama.
no hay más gala que el soborno;
el que adora imposibles
llueva que sin él nada se vence
que con él se vence todo.
(Op. cit.: 639b)

Este episodio “remonta al pasaje ariostesco de la cueva de Merlín (*Orlando Furioso*. II, 69-III), 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 *Eneida* y a la contemplación que allí se le expone de su gloriosa progenie” (Cristóbal, 1989: 86).

Más tarde Polidetes, a quien impide dar muerte a Cardenio por haberle engañado a propósito de la llegada de Dánae y Perseo, le informa de su origen regio, que más adelante confirma Mercurio a Bato. Perdona Polidetes a Cardenio, y una vez reconocidos Dánae y Perseo como hija y nieto de Acrisio, el rey ordena al joven partir con una flota para vengar el agravio que les hiciera su abuelo.

En la siguiente escena tiene lugar la discusión entre Mercurio y la Discordia, a favor y en contra de Perseo, respectivamente; después se sucede el diálogo de la Discordia con Juno y con las Furias, dispuestas a entorpecer la misión de Perseo. Bato, que se encuentra con Mercurio y Discordia, rompe con su actitud burlona el clima de severidad divina:

MERCURIO.- (Cantando) Verdad
es.

BATO.- ¡Ay Dios, y qué bien canta!
No vi tan buen pajarote
jamás en tronco ni rama.
Vuelva a decirme otra vez
si es verdad.
(Op. cit.: 642b)

Se produce un cambio de escena para situarnos en Trinacria, donde Fineo, enamorado de Andrómeda, revela a su gente el oráculo sin mencionar el nombre de la princesa. Perseo y Bato, que han sufrido una tempestad provocada por la Discordia, son arrojados por las aguas a las costas de Trinacria, donde se encuentran con Andrómeda. Perseo, que ya conocía a la joven por arte de Mercurio, se dirige a ella con cierta familiaridad, lo que causa extrañeza en Andrómeda y celos en Fineo, que escucha todo escondido. Tras una discusión con el recién llegado, hace público lo que el oráculo dice sobre Andrómeda:

FINEO.- [...]El oráculo que yo
callé sacrílegamente,
manda que al sañudo, al fiero
monstruo Andrómeda se entregue.
[...] Entregadla, si queréis
que vuestras desdichas cesen:
cesarán también las mías,
si a la lástima atiende
de la lástima a la envidia;
pues menos inconveniente
será ver a la que adoro
(ya que a perderla me fuercen)
en poder de quien la mate
que en poder de quien la aprecie.
(Op. cit.: 646a)

Perseo entonces, como buen caballero, invoca a los dioses pidiendo favor para liberar a Andrómeda. Acuden Mercurio y Palas, y le entregan un caduceo y un escudo para poder matar a Medusa, y así librar a Andrómeda de la muerte.

MERCURIO.- [...] quiero de mi caduceo
hacerte dueño; con este
cetro de áspides atado
los ojos de Argos se aduermen.
Aduerme con él los ojos
de medusa, porque llegues,
vencido un monstruo, a vencer
otro.
(Op. cit.: 646c)

En la **tercera jornada** Calderón sitúa la escena en África, adonde han llegado Bato y Perseo en barco. Lidoro se acerca a ellos para decirles que los habitantes del país han decidido dar muerte a Medusa, para lo cual han resuelto que el primero que pasara por allí lo pondrían de cebo ante la cueva de la Gorgona, para de esa manera poder matarla con facilidad. Pero Perseo se ofrece por su cuenta a matar a Medusa, muerte que logra merced a su escudo (la miraba a través de él y de esa manera podía sortear su hechizo) y de su caduceo, con el que duerme a sus hermanas, Libia y Sirene:

PERSEO .- Ahora, que ya en la tierra
muerta a tu veneno yaces,
este acero será bien
que con tu púrpura esmalte
las flores de África, adonde
nazca en cada gota un áspid.
(*Córtale la cabeza, y salta por el tablado*)
(*Op. cit.: 649bc*)

El caballo Pegaso brota de la tierra y, montados en él el héroe y su criado, se dirigen volando hacia Trinacria. Las Nereidas amarran a Andrómeda a la roca, y la ninfa Eco llega para vaticinar a la princesa que pronto le sucederá una gran ventura.

ANDRÓMEDA.- ¿Qué fuera (¡ay de mí!) que el eco
algo en mi favor pronuncia?
Pues a mis preguntas dice,
si sus respuestas se aunan,
que en el estado que estoy,
una ventura hay segura.
(*Op. cit.: 652a*)

Perseo se presenta cuando el monstruo marino emergía del agua y consigue matarlo al momento. Después de esta hazaña, obtiene del rey la mano de Andrómeda como premio por su salvación; Fineo pretende matarlo, pero Lidoro llega a tiempo de herirlo de muerte con una flecha. Quedan vencidas Discordia y Juno, y de los cielos se oye una música con una voz, repetida luego por el coro, que reconoce inequívocamente a Perseo como hijo de Júpiter:

¡Viva, viva la gala
del gran Perseo,
que de Júpiter hijo
merece serlo!
(*Op. cit.: 653c*)

Conclusiones

Ambas comedias dramatizan el mismo asunto mitológico pero ofrecen importantes diferencias estructurales. Así, mientras Lope comienza la obra desde el principio del mito, distribuyendo los episodios (el tema de Dánae y su expulsión del reino con Perseo niño, la muerte de Medusa y la liberación de Andrómeda) de forma lineal a lo largo de los tres actos, Calderón inicia la historia cuando Perseo ya es un muchacho que vive en Acaya, donde él y su madre pasan por ser nieto e hija, respectivamente, de Cardenio, adoptando así una estructura más teatral (también más barroca). Prepara con habilidad y destreza la historia de Perseo, teatralizándola al tiempo que el propio héroe la escucha, de forma que el autor no tiene que dar por supuesto ningún conocimiento previo por parte del público. En tres momentos sucesivos, graduados hábilmente, Perseo logra conocer su verdadera identidad: 1) el pastor Bato, harto de soportar su arrogancia, le cuenta cómo fueron salvados su madre y él cuando llegaron naufragos a Acaya, 2) el sueño que tiene en la gruta de Morfeo en el que se le revela su origen jupiterino y 3) Polidetes le comunica que es hijo del rey Acrisio, información que confirma Mercurio a Bato.

El argumento de la obra calderoniana, nos pone ante la vista las sucesivas hazañas del protagonista que culminan con el hallazgo y liberación de Andrómeda, pero junto a 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 clave en las etapas descritas anteriormente y en la confesión de Mercurio al regalarle su caduceo, culminando por fin en la rotunda y pública anagnórisis, con la participación celestial que cierra la obra.

Mientras Calderón presenta una estructura dramática ajustada a la materia mítica, Lope inserta en ella dos episodios, dirigidos directamente al público de la corte, que rompen el ritmo dramático de la obra. Uno, en el acto I, es la “justa poética” entre tres pastores que recitan sonetos acerca de una mujer, Clori, que debe cortarse el cabello para curarse sus ojos, y el otro, la aparición de la fuente junto al caballo Pegaso, alrededor de la cual se sientan músicos, poetas, Musas y el mismo Virgilio, que recita su poema laudatorio “al soberano Filipo”.

De acuerdo con la materia mítica, Calderón entreteje historias de rivalidades celestiales y terrenales y hechos acontecidos en tres lugares: Acaya, un reino africano atemorizado por Medusa y Trinacria, convertida en patria de Andrómeda. Por su parte, Lope hace salir en escena a personajes alegóricos defensores del castillo de Medusa, que representan a la Envidia, a la Lisonja, a la Ingratitud y a los Celos, y a un gigante descomunal que encarna a la Porfía. A todos vence Perseo cegándolos con el espejo del escudo que había recibido de Palas.

Por lo que respecta al héroe, el Perseo lopesco aparece como un joven amable, complaciente con su padre, piadoso con los dioses y generoso con su criado, mientras que el calderoniano es un personaje prepotente, que considera infame la condición de villano. Aparece en las primeras escenas fuertemente caracterizado como soberbio, jactancioso e irritable (“DÁNAE.- ¿Siempre te tengo de hallar/ altivo, sañudo y fiero?” Calderón 1944:633), hasta tal punto que para castigar su soberbia y el despotismo con que los trata, los pastores le hacen saber que su madre y él fueron recogidos por el que cree su abuelo.

En cuanto al estilo, Calderón hace un uso extensivo del paralelismo. Así, al triángulo amoroso de Perseo-Andrómeda-Fineo, añade un conflicto amoroso subordinado en el que están implicados Lidoro, Dánae, Júpiter y Polidites. Lope se conforma con el triángulo amoroso Perseo-Andrómeda-Fineo, resuelto felizmente para el héroe, cuando Fineo vuelve de su locura orlándica y Perseo consigue desviarle de su amor por Andrómeda para que se case con Laura.

En la versificación destaca Lope sobre Calderón. “*El Perseo* -dice McGaha (1985:34) - es una demostración prodigiosa de la maestría de Lope de la técnica de la versificación. En este aspecto es posible que sea la más ambiciosa de sus obras”; en ella podemos constatar hasta trece formas métricas diferentes (quintillas, sonetos, romances, redondillas, décimas, octavas reales, silvas, canción, canción sin rima, cantarcillo, tercetos, endecasílabos sueltos y liras). Por el contrario en *Andrómeda* y *Perseo* hay tan solo siete (romance, romance mayor, silvas de consonantes, silvas octosílabas, décimas, seguidillas y sextillas).

Hay que resaltar, finalmente, la incorporación de los recursos propios de la poesía épica culta de que se sirven tanto Lope como Calderón. Así, en *El Perseo*, en el acto II, podemos observar el poema laudatorio a la monarquía en el que ensalza a la Casa de Austria y el estado de enajenación mental de Fineo al final de la comedia, que trae a nuestra mente la locura de Orlando por haber perdido a Angélica en el *Furioso* de Ariosto. En las *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* se hace evidente el pasaje de la gruta de Morfeo, en la que se le revela a Perseo su ascendencia, que nos remonta a un lugar común en los poemas de la épica culta del Siglo de Oro, cuyo precedente está

en el libro VI de la *Eneida*. Asimismo la actuación hostil de la diosa Juno, de la Discordia (siempre en lucha con Palas y Mercurio, protectores de Perseo) y de las Furias “responden al idéntico papel de perseguidoras del héroe que esas diosas cumplían en la *Eneida*” (Cristóbal 1989: 86).

2.- El Laberinto de Creta de Lope y la jornada segunda de *Los tres mayores prodigios* de Calderón

Tanto en la comedia de Lope (1621) como en la segunda jornada de la comedia de Calderón (1636) nuestros autores escenifican la materia mítica de Teseo, vencedor del Minotauro en el laberinto de Creta, adaptada a las costumbres y moral del siglo XVII, con algunas adiciones para completar el argumento inventadas por Lope. La fuente utilizada está en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en *Las Metamorphoses* de Jorge de Bustamante.

Como en el caso de las comedias anteriores, Calderón se sirvió de *El laberinto de Creta* de Lope para la dramatización de la historia de Teseo y el laberinto de Creta en la jornada segunda de *Los tres mayores prodigios*. Aunque suele ser habitual en Calderón perfeccionar los argumentos que toma prestados de Lope, aquí no mejora *El laberinto*, como veremos, sino todo lo contrario: la jornada resulta muy inferior a la comedia de Lope, sobre todo porque la reducción a un acto de toda la materia limita su tratamiento dramático y hace imposible la inserción de episodios que puedan enriquecer la fábula.

***El laberinto de Creta* de Lope**

En *El laberinto de Creta* (1621) Lope trata con toda libertad la materia mítica con el fin de adaptarla a su público, pues esta era una pieza concebida para corral de comedias, a diferencia de la mayoría de este género, cuya representación se realizaba en palacio ante un público cortesano entendido en la materia. Por ello la dota de una unidad de acción inhabitual en estas piezas, puesta de relieve en su momento por Menéndez Pelayo (1949:192): “En la disposición de la fábula se observa mayor unidad de la que solía poner en sus piezas mitológicas”.

Lope reestructura a su conveniencia la historia de Teseo y el laberinto, reduciendo y modificando elementos. Así, por exigencias dramáticas sustituye la ciudad de Mégara por Atenas, más conocida y renombrada, y a Teseo lo hace duque, rebajándolo de su condición real de príncipe, porque hubiera supuesto una alteración brutal del mito hacerlo hermano de Cila e hijo de Niso [3]; de la misma manera sustituye Naxos (tierra en la que Ariadna se queja con amargura del abandono de Teseo) por Lesbos. En esta isla se desarrolla la prolongación de la fábula con la incorporación de personajes y elementos nuevos, “cuya función principal es la de adecuar [...] los sucesos míticos al código moral del siglo XVII” (Martínez Berbel 2003:155).

El parricidio de Cila (Scila), mediante el cual Minos toma la ciudad de Atenas; el repugnante adulterio de su esposa Pasifae, que causa el nacimiento del Minotauro, y el tributo de los diez hombres atenienses que debía cobrarse para satisfacer al monstruo constituyen los orígenes de la acción principal, que gira en torno a Teseo, la muerte del Minotauro y al amor y desamor de Fedra y de Ariadna, respectivamente.

Los episodios inventados por el autor, como la historia de amor Ariadna-Oranteo (personaje no mitológico y príncipe de Lesbos) y el desafío de éste a Teseo por el amor de Ariadna, así como varias escenas pastoriles y aldeanas (tan gratas a Lope) conforman la acción secundaria, que sirve de complemento a la acción principal.

En el **acto primero** el dramaturgo plantea la acción, al tiempo que pone al público en antecedentes de lo que se va a contar más adelante. Se abre el acto con la escena en la que el rey Minos de Creta y su capitán Feniso comentan la toma de Atenas merced a la ayuda prestada por la parricida Cila, hija del rey Niso:

MINOS.-	[...]	Mató	Cila,	patricida
al rey,	su	padre,	por	mí,
a quien	de	la	palabra	di
indigna		ser		cumplida.
Entregarme		la		ciudad
lo prometió,		y	lo	cumplió;
pero no			pensaba	yo
que fuera		con	tal	crudelad.

(*Lope de Vega*, XIV 1966: 55 b)

Completa la escena la queja de Cila, ofendida por la promesa incumplida de Minos de llevarla consigo a Creta, pues la cree indigna por haber perpetrado la traición mediante el parricidio. Por ello Cila le desea toda suerte de males en su vuelta a Creta, vaticinándole veladamente la desgracia que le espera al llegar a su hogar:

CILA.-	Y	si	ausencia	suele	ser
del honor			ladrón		sutil,
seas el		hombre		más	vil
que fue		jamás		por	mujer.
No se		cuenta		de	ninguno
la ofensa		que	de	ti	cuenten;
todos los		hombres		se	afrenten
de que		cupiese		en	alguno.

(*Op. cit.*: 57 b)

Precisamente esa desgracia que le vaticina Cila es la que le anuncia un emisario. Efectivamente, Polinices le informa del monstruoso parto de su mujer, fruto de la unión carnal con un toro:

POLINICES.-[...]		Enamorose		Pasife
de este	animal,	dando		asombro
a Creta,	aunque	hay		opiniones
que es	Júpiter			poderoso.
[...] Pasife,	en	fin,	ha	parido,
si es de	Júpiter,	un		monstruo
medio toro	y	medio		humano;
y es tan	público	y		notorio
que vienen	de	varias		partes
a verle		por		espantoso
prodigio	en			naturaleza.

(*Op. cit.*: 59 ab)

Minos, después de mostrar su dolor, achacando su deshonra a una venganza de Júpiter por la toma de Atenas, castiga a los atenienses, exigiéndoles el tributo de diez jóvenes por año para satisfacer el hambre del monstruo. Los notables acatan la

resolución y deciden que la elección de las víctimas sea por riguroso sorteo entre todos los jóvenes de Atenas sin distinción alguna:

ALBANTE.- Páreceme a mí, Teseo,
que para excusar las muertes
de aqeste tributo feo,
se echasen comunes suertes
y se hiciese igual empleo.
TESEO.- Dices bien, que, en general,
todos tendrán esperanza,
y será la ley igual;
que no es ley la que no alcanza
del plebeyo al principal.
(*Op. cit.*: 61a)

Teseo vuelve a insistir más adelante en el mismo procedimiento democrático que iguala a ricos y a pobres, cuando ya está en Creta con su criado Fineo. Esta decisión democrática que adoptan los nobles de Atenas está muy lejos de ser el pensamiento explícito de Lope y, por tanto, no debe verse como una trasgresión del orden social por su parte. Lo que nuestro autor refleja es el comportamiento social de los atenienses, que viven en un régimen democrático, impulsado por Teseo precisamente cuando gobernó Atenas, con el fin de no caer en ningún anacronismo.

Todo lo expuesto hasta ahora, que supone el planteamiento argumental de la obra, está escenificado con excesiva rapidez, quizá con el propósito de ensamblar cuanto antes la historia de Minos y Cila, correspondiente a otro mito, con la de Teseo.

Hay después un cambio de escenario y la acción se sitúa en Creta; el autor nos presenta a Ariadna, hija de Minos y Pasifae, que se queja de la decisión de su padre de casarla con Feniso, cuando ella ama a Oranteo. Mientras tanto el rey Minos ha llegado a su patria, desconsolado y sin honor, por lo que ordena a sus soldados echar las banderas al suelo “como conviene a un capitán sin honra” (63b); su mujer, a quien quiere pedirle explicaciones del adulterio, temiendo su furia, se ha fugado. Curiosamente este tema de honor queda así, sin resolver, aunque, a mi parecer, Lope lo da por liquidado con la reclusión y la muerte del Minotauro y la desaparición de Pasifae. Por otra parte un tema de honor menor, como es el caso de Oranteo, cuya prometida, Ariadna, ha sido raptada, según él, por Teseo, tiene un tratamiento completo y lógica conclusión mediante el matrimonio.

A partir de aquí comienza la acción: Minos ordena al arquitecto Dédalo que construya una mansión para el Minotauro, dispuesta para que se pueda entrar, pero no salir, porque no se atreve a matarlo por si es hijo de Júpiter. Por otra parte, Oranteo decide marcharse a su tierra, porque ve que Ariadna será para Feniso. Al final del acto, ya ha llegado Teseo para ser entregado al Minotauro y Ariadna, interesada por él, quiere prestarle su ayuda:

ARIADNA.- ¡Ay, hermana, quien pudiera
dar vida a aqeste mancebo!
(*Op. cit.*: 68a)

Empieza el **acto segundo** con Teseo preso en la antesala del laberinto, adonde Ariadna ha llegado con su hermana Fedra para informarle de la ayuda que le prestará para vencer al Minotauro: el hilo de oro con el que logrará salir del laberinto, tres panes con veneno y una maza; pero tiene que prometerle que la llevará a Atenas a fin de escapar de la ira de su padre. Teseo accede a su petición y complementa esta

promesa (que luego no cumplirá) con la de hacerla duquesa de Atenas, si sale victorioso del monstruo:

TESEO.- Serás duquesa de Atenas
 si del laberinto obscuro
 salgo con vida, y lo juro
 a cuantas luces serenas
 sirven de claras saetías
 a los dioses celestiales,
 para ver a los mortales
 por doradas celosías;
 y fálteme todo el cielo
 si a esta palabra faltare.
 (*Op. cit.:* 70b)

Por otro lado, Oranteo ha vuelto a Creta para casarse con Ariadna, pues su padre se la ha ofrecido como esposa, aunque recela de su palabra. Junto a Lauro observa el laberinto donde mora el Minotauro y se lamenta de la triste suerte del ateniense, que está a punto de entrar en él. Teseo, antes de introducirse en el laberinto, se encomienda a los dioses y pide favor a Ariadna prometiéndole su amor si sale vivo. Una vez dentro, valiéndose de las armas proporcionadas por Ariadna, consigue dar muerte al Minotauro, saliendo victorioso:

TESEO.- ¡Gracias a los altos dioses
 que del Laberinto ciego
 salgo con vida!
 (*Op. cit.:*74b)

Teseo explica cómo acabó con el monstruo y Ariadna le impele a escapar pronto de la isla por temor a su padre, el rey Mínos. Mientras huye con Ariadna a la playa para zarpar hacia Atenas, Mínos y Oranteo están acordando su boda con Ariadna y la de Fedra con Feniso. Más tarde será Polinices el que informe al rey de la partida de sus hijas con Teseo, el cual -en la isla de Lesbos- comunica a su criado que sólo puede viajar con una de las dos hermanas. Fineo le recrimina su actitud y se enfada con él al enterarse de que va a abandonar a Ariadna, porque está enamorado de Fedra:

TESEO.- Que adoro en Fedra, Fineo,
 y que de un justo deseo
 no es bien que te escandalices.
 (*Op. cit.:*79a)

Aunque Fineo se sorprende de la elección de Fedra, es probable que al público no le suceda lo mismo, porque Lope ha ido dejando alguna pista de esta decisión con anterioridad, como esta que se desprende de las palabras de Fineo:

Enternecese Ariadna,
 y con más inclinación
 dio lugar a la afición
 que comenzaba en su hermana.
 (*Op. cit.:* 69a)

Ariadna se queda en la isla de Lesbos medio dormida al son de los cánticos de unos pastores, ocasión que aprovecha Teseo para partir con Fedra hacia Atenas. Fineo, que también se ha quedado en la isla, le hace ver que están en la patria de Oranteo.

Acto tercero. Todo el tercer acto, que es invención del poeta, sirve para prolongar la historia con objeto de resolver las cuestiones de honor que subyacen en los episodios amorosos. En Creta todos creen que Teseo se ha marchado a Atenas con las dos hermanas, Fedra y Ariadna. Por eso Oranteo está desesperado y manda a Atenas a un mensajero para transmitir a Teseo su voluntad de desafío, mediante el cual puede recuperar su honor de prometido burlado. Como es natural, Teseo acepta, a pesar de la oposición de Fedra. Ariadna, mientras tanto, está en Lesbos disfrazada de pastor bajo el nombre de Montano y reflexiona sobre su amor a Oranteo. Éste tropieza con Ariadna reconociéndola, cuando está buscando desesperadamente a Teseo par batirse con él. Después la invita a irse con él:

¿Quieres venir conmigo?
(*Op. cit.:* 87a)

Ella, disfrazada de Minerva en la fiesta de pastores, le hace ver que Ariadna está en Lesbos:

ARIADNA.- La que buscas, Oranteo,
en estas islas está;
y muy presto se verá
que aquí la dejó Teseo
de celos de su mujer.
(*Op. cit.:* 94b)

Al final del acto la situación se resuelve suspendiendo el duelo (pues Teseo demuestra que no se llevó a Ariadna, sino sólo a Fedra, con la que se ha casado) y prometiéndose en matrimonio Ariadna y Oranteo, por un lado, y el criado de Teseo, Fineo, con la pastora Doriclea, por otro:

MINOS.- Hija, de verte me pesa
en tanto mal; pero hallarte,
notablemente me alegra.
Dale la mano a Oranteo,
y en paz haremos las fiestas.

FINEO.- Denme a Doriclea a mí.

DORICLEA.- Tu esclava soy.
(*Op. cit.:* 94b)

En fin, todo acaba en esta comedia mitológica de corral como en una comedia de capa y espada.

Segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* de Calderón

Calderón, que trata algunos de los argumentos mitológicos puestos en escena por Lope, desarrolla la historia del *El laberinto de Creta* en la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* (1636). Esta “extraña comedia”, como la llama Menéndez Pelayo (1949:209) está dedicada en cada jornada a un héroe mitológico: la primera trata de Jasón, la segunda de Teseo y la tercera de Hércules. Sin embargo los tres héroes, cuyas historias se escenifican de forma sucesiva en la comedia, se juntan en la loa inicial y al final de la tercera jornada. La fábula que nos ocupa es la de Teseo y el laberinto de Creta, cuyo argumento coincide en lo esencial con la comedia de Lope:

triumfo de Teseo sobre el Minotauro en el laberinto de Creta gracias a la ayuda de Ariadna y huida hacia Atenas con Fedra, después de abandonar a Ariadna. El amor de Lidoro hacia Ariadna sólo está esbozado y lo que sí funciona bien es la figura del gracioso encarnada en Pantuflo, el criado de Teseo, que con lenguaje propio del criado representa la parte humana y material frente al idealismo y heroicidad de Teseo. Al igual que ocurre en la comedia de Lope, Calderón adapta el asunto de la jornada a la moral y costumbres del siglo XVII.

La **jornada** comienza *in medias res*. Se abre con la solicitud de ayuda de Ariadna y Fedra, que en su relajo en el campo son atacadas por un oso. Teseo, que andaba cerca de allí, sale en su defensa y mata al oso. Interesada Ariadna por conocer su identidad, Teseo le responde que es un caballero (y como tal se expresa), enviado por Dios para favorecerlas, que va en busca de un hombre “que es una fiera”. Esta enigmática respuesta quizá haga referencia a Heracles, que lo liberó del infierno y murió en la cima del monte Oeta. Con ese amigo irá desde África camino del monte Oeta:

Ajena		ofensa		me		trae
buscándole,		si		es		ajena
aquella	que	ya		me		obliga
a	haberla		llamado			ofensa.
Con	esta		demanda			pues
he	de	andar	Europa			entera,
hasta	que	otro	amigo	y		yo
demos	a	África		la		vuelta,
que	término	de		los		dos
ha	de	ser	el	monte		Oeta.

(Calderón1944: 274a)

Pero más adelante Pantuflo expresa en dos ocasiones (p. 274b y 275c) que van buscando a la mujer de un amigo. Esta contradicción hay que entenderla como una gracia de Pantuflo, propia del personaje que representa. Es decir, Teseo está en Creta de paso, no ha llegado con una misión concreta y en su presentación se asemeja más a un caballero andante que a un héroe ateniense. Precisamente cuando es apresado con Pantuflo para sumarse a los cautivos atenienses, ni siquiera lo reconocen sus paisanos.

Por otra parte, Lidoro, lugarteniente del rey Minos y enamorado de Ariadna, conduce presos a un grupo de atenienses para satisfacer el hambre del Minotauro; se le han escapado dos poco antes de tropezar con Teseo y su criado Pantuflo. Ante la curiosidad de Teseo (que teme sean apresados), Lidoro les explica toda la historia del laberinto de Creta: el Minotauro, el tributo de trescientos hombres ateniense para el monstruo, establecido por el rey Minos tras la toma de Atenas, y la reina Pasifae, madre del Minotauro, fruto de la unión carnal con un toro y muerta después del parto. La solución que Calderón le da a la adúltera Pasifae se sostiene mejor poéticamente que la dada por Lope, porque por su pecado recibe la correspondiente pena, con la que el honor del marido queda restituido.

Considerado por Minos como un castigo divino, no se atreve a matar al monstruo por miedo a la ira de Júpiter, por lo que manda a Dédalo construir el laberinto para que de allí no pueda salir jamás; de igual manera cualquiera que entre tampoco podrá salir. Así puede salvar su honra, pues la adúltera tampoco está, ha muerto.

Como se le han escapado dos presos, Lidoro echa mano de Teseo y su criado para evitar complicaciones:

LIDORO.- [...] Mirad pues si es fuerza,
 (pues quebrando las prisiones
 de la amarrada cadena,
 faltan dos) si será justo
 que a los dos (ya es tiempo) prenda,
 (*Abrázanse por detrás con ellos, y les*
quitan las espadas.)
 para que así aseguremos
 nuestras vidas con las vuestras.
 (*Op. cit.: 275b*)

Cuando Minos pasa revista a los presos que trae Lidoro, Ariadna y Fedra creen reconocer entre ellos a Teseo, que les pide ayuda, pero ellas fingen no conocerlo por temor a su padre. Mientras tanto Lidoro da muestras de amor a Ariadna; amor que, por otra parte, despunta en Ariadna y Fedra por Teseo, al que quieren corresponder por haberlas librado del oso:

FEDRA.- [...] De dos afectos cercada
 ¿es estar enamorada,
 o es estar agradecida?

ARIADNA.- [...] Verme entonces obligada
 y ahora reconocida,
 ¿es estar agradecida,
 o es estar enamorada?
 (*Op. cit.: 276c y 277a*)

Luego Ariadna consigue ayuda de Dédalo para salvar a Teseo del Minotauro en prueba de agradecimiento por haberla salvado de la muerte. Dédalo, que se ha introducido en la cárcel donde están Teseo y su criado con la excusa de revisar alguna instalación, les proporciona el veneno y un puñal para matar al monstruo, más el ovillo de hilo de oro para salir del laberinto:

DÉDALO.- Caballero, cierta dama,
 que siente vuestros pesares,
 aqueste ovillo os envía
 de hilo. (*Dale un ovillo de hilo de oro*)
 [...] Con atarle
 a una púa de la puerta,
 cuando a ese caos entrareis,
 volviendo a recoger,
 será la salida fácil.
 Y por si antes que salgáis
 al Minotauro encontrareis
 con estos polvos, que vais
 (*Dale una caja*)
 derramando a todas partes,
 perderá el sentido. Luego
 con este acero matadle;
 (*Dale un puñal*)
 que ya no os verán las
 pues os las quitaron antes.
 (*Op. cit.: 276c y 277a*)

Teseo y su criado penetran en el laberinto provistos de los instrumentos que Dédalo les proporcionó. Tras matar al Minotauro, el héroe ateniense sale victorioso siguiendo el hilo que había dejado atado a la entrada, mientras que un guardia da la voz de alarma (“traición”). Ariadna y Fedra permanecen en la quinta en la que su padre las había confinado, probablemente por temor a alguna deshonra. Pero Ariadna ha salido al campo con Flora, pues está nerviosa y temerosa de la suerte de Teseo, a quien ama. Flora le canta para que se distraiga y se queda dormida. Mientras tanto Lidoro se dirige a la quinta a robar a Ariadna para llevársela lejos y hacerla suya:

LIDORO.- Amigos, pues ya mi amor
llegó a su extremo, y pues corre
tan deshecha mi fortuna,
hoy la violencia la logre.
[...] Ayudadme
a que en mis brazos la robe;
y que ninguno me siga,
vuestrs aceros estorben,
en tanto que yo con ella
en ese Belerofonte
veloz me esconda, pasando
a extrañas jurisdicciones.
(*Op. cit.:* 280a)

Teseo sale del laberinto huyendo de los guardias, se encuentra con Lidoro, que lucha con Ariadna para llevársela, y de un revés lo mata. Como se ve, funciona también aquí (aunque de forma no justificada) la rivalidad Teseo-Lidoro, aunque no en las proporciones de Teseo-Oranteo en la comedia de Lope. Se dispone a huir en su caballo recobrado, cuando a través de Flora descubren que el rey Minos está enterado de lo ocurrido, ha metido en prisión a Dédalo y busca a sus hijas (“a entrambas amenazan sus rigores” -p.280c-). Entonces Teseo quiere socorrerlas; decide quedarse, pues los tres no pueden huir en el caballo; ellas, impacientes, quieren huir y Teseo les ofrece su caballo. Ariadna se opone y Teseo decide partir con una de ellas; la elegida es Fedra, aunque luego opta por Ariadna. Se entabla un debate entre las dos hermanas sobre el criterio por el que debe elegir Teseo: el amor o la honradez; por el primero, la elegida sería Fedra, por el segundo, Ariadna, a quien le debe la vida. Finalmente Teseo se decanta por el amor y se lleva a Fedra:

TESEO.- ¿Qué dudo? que aunque me noten
de ingrato, he de ser amante.
Todo el pundonor perdone;
que las pasiones de amor
son soberanas pasiones.
Acúsenme los atentos,
que a mí me basta que tomen
mi disculpa los que, amando,
dejan sus obligaciones.
(*Vase y llévase a Fedra*)
(*Op. cit.:* 281b)

Aunque no se corresponde con el mito, puesto que Fedra se casó con Teseo cuando era rey de Atenas, Calderón da una explicación, poética aunque no acorde con el comportamiento honesto de un hombre, pero en este caso el autor quiere que triunfe el amor sobre la honestidad. Lope, en cambio, lo hace de manera más teatral, como dijimos, dando previamente pistas del amor de Teseo y Fedra. Ariadna, abatida y despechada, lo maldice y le desea toda suerte de males en un bello y desgarrador soliloquio, superior al de la obra de Lope, en cuyo final convoca a la venganza a todos los elementos de la naturaleza:

ARIADNA.-	[...]	Yo	te	seguiré,	yo	misma
vengaré			tus			sinrazones.
Direle	a	mi		padre	el	Rey
que	Fedra		te	dio		favores,
que	te	siga	y	que	te	vengue.
[...]						
Fieras		deste		incluto		monte,
aves		desos		blandos		aires,
ondas		dese		claro		río,
deste		ameno		jardín		flores,
luces		desta		azul		esfera,
estrellas		dese		alto		móvil,
espuma		dese		ancho		mar,
partes	que	hacéis		todo	el	orbe,
a	la	venganza		os		convido
de	mis	celos		y		rigores.

(Op. cit.: 281c)

Conclusiones

Los dos textos, el de Lope y el de Calderón, escenifican la misma fábula mitológica, pero con una diferencia sustancial: mientras Calderón condensa toda la materia en la segunda jornada de su obra, dedicando las restantes jornadas a otros dos héroes míticos, Lope recrea la historia a lo largo de los tres actos de la comedia. Así, para darle mayor relieve y adecuarla a la estructura de la comedia nueva y a los usos y costumbres de la época, introduce en la materia mitológica, a partir del segundo acto, unos episodios que enriquecen la fábula: las escenas de campesinos y pastores entre los que vive Ariadna en Lesbos haciendo vida de campesina disfrazada de hombre, y el desafío de Oranteo a Teseo por el amor de Ariadna, que al final no llega a celebrarse al conocerse que Teseo se había llevado sólo a Fedra.

Introduce Lope un personaje en la fábula, con el nombre de Oranteo, que, junto a su condición de militar, aparece como un galán enamorado de Ariadna, con la que al final se casa tras superar los celos de Teseo. Este mismo personaje está presente también en Calderón, pero con una diferencia: mientras en *El laberinto de Creta* el amor de Oranteo es correspondido por Ariadna y al final se casan, en la jornada de *Los tres mayores prodigios* Ariadna no quiere a Lidoro y cuando éste intenta llevársela para hacerla suya, ella se resiste quitándole la espada y haciéndole frente hasta que casualmente llega Teseo y lo mata.

Hay, además, dos detalles de discrepancia de Calderón con respecto a Lope: 1) en la jornada de *Los tres mayores prodigios*, es Dédalo quien entrega a Teseo las armas para matar al monstruo, mientras que en *El laberinto de Creta* lo hace Ariadna, quien previamente las ha recibido de Dédalo. 2) El arma con que mata Teseo al Minotauro es en la jornada de Calderón un puñal, mientras que en la comedia de Lope usa una maza.

Por otra parte, en cuanto al desarrollo de la obra, *El laberinto de Creta* transcurre con un ritmo dramático apropiado a los hechos representados. En la jornada dedicada a Teseo en *Los tres mayores prodigios*, la historia discurre de forma precipitada, pues el asunto está muy constreñido, ya que en tan corto espacio de tiempo Calderón quiere escenificar los hechos esenciales de la leyenda cretense del héroe, por lo que tiene que sacrificar, además de las historias paralelas, tan convenientes para agilizar

la fábula, elementos sustanciales de la acción. De ahí que el principio resulte demasiado abrupto y poco justificado.

Contrasta el lenguaje empleado en ambas comedias: en Lope prevalece la sencillez en el léxico y en la ordenación sintáctica; en Calderón, la expresión y la sintaxis se complican y retuercen como consecuencia de su estilo barroco y lenguaje gongorino. La versificación, finalmente, es superior en la comedia de Lope, en calidad y cantidad: diez formas métricas (redondillas, romance, octavas reales, silvas, quintillas, décimas, sonetos, sexta rima, canción popular y sexteto-lira) frente a cinco que usa Calderón (romance, silva de consonantes, décimas, redondillas, y quintillas).

Final

Como resumen de lo expuesto y conclusión final, cabe decir que Calderón perfecciona *El Perseo* en las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, pero en la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* resulta francamente inferior a *El laberinto de Creta*.

Efectivamente, en las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Calderón, partiendo de *El Perseo*, dramatiza el mismo asunto que Lope desde una perspectiva diferente y construye una estructura más compleja; mejora notablemente la dispersa estructura establecida por Lope, consiguiendo una mayor unidad de acción al subordinar unos episodios a otros. En el caso de la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios*, la estructura dramática es absolutamente distinta al modelo, pues Calderón concentra en un solo acto lo que Lope escenifica en tres en *El laberinto de Creta*; se ciñe exclusivamente a la materia mítica (pues una sola jornada no da para más), mientras Lope se dispersa introduciendo episodios, ajenos a la leyenda pero ensamblados en ella, a fin de amenizar la fábula asemejándola a la comedia de capa y espada.

Notas

- [1] Entre los mitógrafos más consultados por nuestros dramaturgos están: Juan Pérez de Moya, autor de *Philosophía secreta...*(1585), de la que tenemos una edición de Carlos Clavería (1995), editorial Cátedra, y Jorge de Bustamante, autor de *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio...* (hacia 1551).
- [2] Expulsión de Dánae y Perseo por parte de su padre Acrisio en una nave sin velas, y la llegada de dicha nave a las costas de Acaya, donde son acogidos por unos pastores y después recogidos por el rey Polidetes, que desea hacer a Dánae su esposa.
- [3] E. Domingo García, “El mito de Teseo en la literatura”, *Archivum*, 33, 1983 p.231, afirma que “la misma denominación le da Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*” e insinúa un débito de Lope al dramaturgo inglés. También en *El mundo mitológico de Lope de Vega*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, p. 156, nota 21 a pie de página, J. A. Martínez Berbel dice: “No es la primera vez que a Teseo se le aplica el título de duque en lugar de príncipe, o rey, que fueron los que realmente pudo ostentar. Al final de la Edad Media ya utilizó Boccaccio ese título en su *Tebaida*.”

Bibliografía

- Aparicio Maydeu, J. (ed.) (2000): *Estudios sobre el teatro de Calderón* (I), Madrid, Istmo.
- Arellano, I. (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1944): *Obras de...*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, tomo séptimo, BAE, Madrid, Atlas.
- (1945): *Obras de...*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, tomo noveno, BAE, Madrid, Atlas.
- Chapman, W. G.: “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 35-67.
- Cossío, J. M^a (1998): *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols. Madrid, Istmo.
- Cristóbal, V.: “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, *Cuadernos de filología clásica*, n^o 23, 1989, pp. 51-96.
- Domingo García, E.: “El mito de Teseo en la literatura”, *Archivum*, 33, 1983, pp.217-250.
- Fernández Nieto, M.: “Sobre la recreación de mitos clásicos en el teatro español de la edad de oro”, *QFEL*, 11, 1995, pp. 347-353.
- Grimal, P. (1989): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- McGaha, M. D.: “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”, en Á. González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.) (1983): *Estudios sobre el siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Maccurdy*, Madrid, Cátedra, pp. 67-82.
- Marín, D., “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.) (2000): *Estudios sobre el teatro de Calderón* (I), Madrid, Istmo., pp. 351-360.
- Martínez Berbel, A (2003): *El mundo mitológico de Lope de Vega*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Menéndez Pelayo, M. (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II y VI, Madrid, CSIC.
- Ovidio, P. (1990): *Metamorfosis*, edición de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta.
- Moraleda, P., “El mito de Perseo en Lope y en Calderón”, en F. Ruiz Ramón y César Oliva (Coord.) (1988): *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus.

Orozco Díaz, E.: “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.) (2000) *Estudios sobre el teatro de Calderón* (I), Madrid, Istmo, pp.361-412.

Ruiz De Elvira, A. (1975): *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.

Pérez Moya, J., (1585): *Philosophía secreta*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Rich Greer, M.: “Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.) (2000): *Estudios sobre el teatro de Calderón* (II), Madrid, Istmo, pp. 576-648.

Valbuena Briones, Ángel. (1965): *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp.

Valbuena Prat, A. (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.

—(1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, planeta.

—(1974): *Historia de la literatura española*, II, Barcelona, Gustavo Gili.

Vega, Lope de, (1966): *Obras de...*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. XIV, BAE 190, Madrid, Atlas.

—(1968): *Arte nuevo de hacer comedias*, Espasa Calpe.

—(1985): *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, edición crítica, introducción y notas de Michael D. Mcgaha, Kassel Edition Reichenberger.

© *Bautista Martínez Iniesta y Juan B. Martínez Bennecker 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

