De Perseo a Perseo: construcción espacial y dramática en *La fábula de Perseo* de Lope y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón[1]

Resumen. Este trabajo ofrece una aplicación práctica de la segmentación dramática para dos célebres piezas áureas que reelaboran el mito de Andrómeda y Perseo: *La fábula de Perseo*, de Lope de Vega, y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca. En la primera parte del artículo se examina la estructura circular de la comedia lopesca y su cohesión global, en contraste con la falta de unidad señalada hasta ahora por la crítica. En la segunda parte, se analiza la particular construcción que ofrece Calderón en su propia versión, destacando cómo las divergencias en lo que atañe al tratamiento del mito ovidiano parecen responder a un distanciamiento deliberado del modelo del Fénix.

Palabras clave. Segmentación dramática; *La fábula de Perseo*; Lope de Vega; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; Calderón de la Barca.

Abstract. This study provides a practical application of dramatic segmentation to two renowned Golden Age plays that rework the myth of Andromeda and Perseus: Lope de Vega's *La fábula de Perseo* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* by Calderón de la Barca. The first part of the article focuses on the circular structure of Lope de Vega's comedy and its overall cohesion, in contrast to the lack of unity previously noted by critics. In the second part, we analyse the distinctive construction presented by Calderón in his version of the same Ovidian myth, highlighting how these divergences appear to reflect a deliberate departure from the model set by the Phoenix.

Keywords. Dramatic segmentation; *La fábula de Perseo*; Lope de Vega; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; Calderón de la Barca.

I. *Calderón Digital* y la segmentación como clave de lectura

El análisis detallado de la estructura dramática es fundamental para comprender las dinámicas narrativas que subyacen en las piezas áureas. En este sentido, la segmentación dramática es una herramienta valiosa, visual y práctica, para desentrañar las complejidades de la arquitectura textual, ya que permite descubrir principios constructivos que, de otra forma, podrían quedar ocultos. Este enfoque metodológico, deslindado por Antonucci (2010 y 2018) y Crivellari (2013), encuentra su aplicación práctica en la base de datos *Calderón Digital*. En el marco de este proyecto, de hecho, la segmentación ocupa un lugar destacado y brinda un modelo innovador en la constitución de las fichas del teatro profano calderoniano, con un acercamiento preliminar a las piezas no solo desde una perspectiva argumental, sino también estructural y espacial. En efecto, una de las principales innovaciones de *Calderón Digital* respecto al proyecto *Artelope*, en el que se inspira, radica precisamente en que se brinda, en el campo de la sinopsis, una ficha de segmentación de cada acto, en lugar de una mera síntesis argumental.

Partiendo de estas premisas, lo que nos proponemos es ofrecer una aplicación de este enfoque metodológico al análisis de *La fábula de Perseo*, de Lope de Vega, y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, a fin de examinar las diferentes aproximaciones dramáticas a este

[1] Este trabajo se ha beneficiado del respaldo del proyecto PRIN "Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali" (Prot. 2022SA97FP), coordinado por Fausta Antonucci. El estudio se presentó, además, en el Seminario Internacional "Remover Roma con Santiago. Nuevas perspectivas calderonianas", celebrado los días 9 y 10 de enero de 2025 en la Universidade de Santiago de Compostela. El evento fue organizado por el Grupo Calderón, bajo la coordinación de Santiago Fernández Mosquera y Alejandra Ulla Lorenzo.

mito ovidiano desde las poéticas particulares de cada autor. Para ello, nos acogeremos al método refinado por Antonucci (2018), que, de forma sincrética, combina el marco teórico de Vitse (1998 y 2007) —basado en la transición métrica no solo como un recurso estilístico, sino también como un elemento clave en la construcción dramática— con la propuesta de análisis textual de Ruano de la Haza (1994), atada al concepto de cuadro como unidad espaciotemporal.

II. La circularidad estructural en el Perseo lopesco

A la hora de abordar *La fábula de Perseo*, la crítica ha señalado reiteradamente el carácter disperso de la pieza. Aunque con el tiempo se ha superado el severo comentario de Alberto Lista, quien insistió en su «falta de unidad y lazo» (*apud* McGaha, 1985, p. 17), incluso la crítica posterior, de alguna forma, no ha dejado de reconocer su naturaleza fragmentaria, estructuralmente marcada por una tripartición correspondiente a cada acto, si bien dicho fraccionamiento ha venido concibiéndose como un aspecto connatural a la representación épico-caballeresca del mito. En este sentido, Menéndez Pelayo (1896, p. XLII) matizaba esta postura al argumentar que «la unidad consiste, no en la agrupación artificiosa de las escenas […], sino en la unidad e integridad de la leyenda misma, transportada al teatro épicamente». Esto sugiere, en última instancia, que el carácter episódico es consustancial a la reconstrucción épica de la genealogía de Perseo, escenificada cronológicamente desde el trasfondo de su engendramiento hasta la unión con Andrómeda. La arquitectura argumental, más en concreto, pivota en torno a tres ejes narrativos: los orígenes del héroe en el primer acto, representados por la fecundación de Dánae por parte de Júpiter y la expulsión de la joven y su niño del reino de Argos; la recuperación de la identidad de Perseo en el segundo acto, que se acompaña de un recorrido de maduración fortalecido por el conflicto con Medusa; la glorificación del protagonista en el tercer acto, como resultado del rescate de Andrómeda.

Pese al consenso crítico en torno a la irregularidad y dispersión de *La fábula*, cabe mencionar que McGaha (1985, p. 20) ya había registrado cierta organicidad interna, destacando el uso de estructuras paralelas u opositivas en la caracterización de algunos personajes. Estas observaciones han sido complementadas más recientemente por González (2007, p. 244) con un primer intento de análisis métrico de la obra, que le ha permitido identificar «redes de sentido» en «el diseño del drama». La segmentación de la pieza, por otra parte, permite observar que esta arquitectura cohesiva opera no solamente en algunos cuadros, y en relación con parcelas específicas de la intriga, sino también a nivel de su estructura global. No compartimos, por tanto, la idea de una construcción a partir de «episodios inconexos» (McGaha, 1985, p. 20)[2]. Segmentando el texto, en efecto, sí puede reconocerse una cohesión en la composición estructural, basada principalmente en dos elementos: en primer lugar, en el uso del romance, que desempeña una función aglutinante en lo que respecta a los momentos clave de la construcción del héroe a lo largo de las tres jornadas. Secundariamente, en la organización espacial de la obra, que se beneficia de mecanismos de encadenamiento y continuidad, conjugando el final de cada acto con el inicio del siguiente. Esto da lugar a una estructura que, lejos de adoptar un diseño abierto y de episodios deshilachados —un diseño prototípico, eso sí, de las narraciones caballerescas a las que se adhiere la arquitectura argumental— se configura, en cambio, como una estructura cerrada y circular.

Arrancando con el valor funcional del romance, su presencia en la obra se da en tres ocasiones para cada acto, marcando los momentos significativos de la genealogía del personaje, ya mencionados[3]. En el primer acto, que aborda la génesis de Perseo, las tiradas en romance se corresponden con cada uno de los tres momentos clave de esta fase: los antecedentes que conducen al engendramiento, el exilio del reino de Argos y, finalmente, la salvación en Acaya. Esta tripartición

[2] En su edición de la pieza, Béhar (2017, p. 834) señala al respecto que «la obra carece completamente de unidad si se considera el conjunto de su estructura. Cabe, más bien, leer cada acto como un momento distinto, con su lógica propia».

[3] Para facilitar la comprensión de los pasajes métricos en relación con los segmentos de acción y sus coordenadas espaciotemporales, en el apéndice final se proporcionan las tablas de segmentación para ambas comedias examinadas.

argumental se cohesiona en los tres romances a nivel temático merced a un contraste recurrente entre la mediación de los dioses —fundamental en la concepción de Perseo— y la inferioridad de los humanos, incapacitados para comprender o aceptar los designios divinos. Más en concreto, el primer romance del primer cuadro da principio al desarrollo del conflicto dramático con el diálogo entre Lisardo y Apolo: Lisardo acude a la divinidad buscando ayuda ante su incapacidad para solventar por sí mismo el problema del confinamiento al que Acrisio ha sometido a su hija Dánae, motivado por los celos. Es central en el oráculo de Apolo, y en todo este primer acto, el motivo del oro como fuerza capaz de vencer lo imposible, y que conjuga el ambiguo vaticinio del dios con la seguidilla cantada al final del romance: «Con la fuerza del oro / no hay fuerza alguna, / porque el sol que le cría / le dio las suyas» (vv. 151-154)[4]. Esta conciliación entre el romance y la seguidilla se enfatiza semánticamente mediante la repetición del término 'oro' y de sus virtudes como propias de la divinidad solar. Este vocablo aparece hasta cinco veces a lo largo del romance, casi siempre en posición final de verso o final de verso partido, y asociado en al menos dos ocasiones con la palabra 'rayos', esta última sí rímicamente marcada por la asonancia en a-o de esta tirada y atada a la idea del oro, cuya potencia emula la fuerza del rayo apolíneo[5].

La imagen del oro, que activa el conflicto dramático, funciona aquí a modo de ironía trágica sustentándose en la incapacidad de Lisardo para beneficiarse del oráculo de Apolo, al no comprenderlo a fondo; oráculo del que se aprovechará, en cambio, Júpiter para fecundar a Dánae y luego anunciar proféticamente, en el quinto cuadro del primer acto, el nacimiento de «un mancebo / valiente, un gran capitán, / donde juntas se verán / las partes de Marte y Febo» (vv. 440-443). Cierra este mismo cuadro el segundo romance, que, en relación con la intriga, recalca un segundo momento crucial en la génesis de Perseo: el anuncio a Acrisio del nacimiento de su nieto y el consiguiente exilio al que este le somete. A nivel temático, de nuevo, la secuencia gira alrededor del contraste entre el sino del héroe, recién presagiado por el padre de los dioses, como vimos, y la incredulidad de Acrisio, reacio a aceptar la naturaleza divina del infante. Este contraste da lugar a una oposición semántica mediante parejas de términos antagónicos que subraya el cambio de fortuna para el rey de Argos, reforzado a nivel sonoro por la asonancia en e-e (vv. 503-670): los «verdes laureles» se han convertido en «funestos cipreses», el «nuevo acidente» transforma los «placeres» en «pesares» y hace que los «males» acechen los «bienes». Por otra parte, la intensificación del tono patético en la construcción trágica de este acto se refleja nuevamente en las imágenes del oro y los rayos, cifradas, en este caso, en una oposición dialógica entre Lisandro, guardián de la torre, que intenta prevenir al soberano ante la imposibilidad de contrarrestar la disposición divina[6], y la incredulidad de Acrisio frente a la manifestación de dicha voluntad[7]; y eso que Lisandro describe al niño como «traslado del mismo sol» (v. 619).

La oposición entre el plan divino —encarnado en el niño-sol, nacido del oro— y la impotencia de los mortales para desentrañar este designio alcanza su cénit con la decisión última de Acrisio de dejar a la hija y al nieto a merced del mar, anhelando la muerte para ambos. Le hace de contrapeso la súplica al cielo de Polinestor, capitán de Acrisio, en beneficio de la honestidad perseguida: «El cielo, que favorece / la inocencia, los ampare» (vv. 662-663). Esta invocación a la piedad celeste parece dialogar indirectamente con las palabras del pastor Alcino en el tercer romance, en o-e, del sexto y último cuadro del primer acto, cuando Dánae y Perseo llegan ilesos a Acaya justo en el momento en que la nave se está hundiendo[8].

---

[4] Toda cita de *La fábula de Perseo* procede de Vega Carpio (2017); en adelante, se indicará solamente el número de versos.

[5] Gilabert (2021, pp. 232-251) examina la función de la seguidilla en la construcción del primer acto, reconociendo un uso diseminado de aquella. Sus efectos, por otra parte, también repercuten en el segundo acto, cuando Medusa se siente atraída por el joven 'nacido del oro' (vv. 1613-1620), y en el tercero, cuando el hijo de Júpiter, de quien ha heredado su fuerza, cumple con la hazaña de salvar a Andrómeda (vv. 2661-2675).

[6] «Que a los dioses y a los rayos / nadie la entrada defiende» (vv. 547-548).

[7] «Habrá el príncipe Lisardo / vencido guardas aleves / con oro, y dicen que en oro / Júpiter sus rayos vuelve» (vv. 597-600).

[8] «Si el cielo / a la inocencia socorre, / bien se ve en este milagro» (vv. 821-823).

Con el rescate *in extremis* de la madre y el hijo se da una repentina neutralización del camino trágico que la intriga había emprendido como manifestación del deseo sanguinario de Acrisio, que no de la voluntad divina, resolviéndose con la llegada de Dánae y Perseo a Acaya, protegidos por los dioses. Es interesante, al respecto, el breve intercambio entre Dánae y el pastor Cardenio en el momento culminante del rescate marítimo: «¡Piedad, soberanos dioses!», clama Dánae; a lo que sigue el reproche de Cardenio: «A los dioses agradece / el darte ayuda los hombres» (vv. 830-832). La susceptibilidad del pastor a la sentida súplica de la mujer, implorando el socorro divino, rubrica una vez más la separación en este primer acto entre hombres y divinidades, asumiendo los primeros (como Lisardo y Acrisio) el papel de peones en manos de las segundas. De hecho, volviendo a la réplica despechada de Cardenio, en el primer cuadro del acto siguiente, la diosa Diana le desvelará a Perseo su origen divino y, asimismo, declarará haber tomado ella parte activa en su defensa «contra el furor del húmedo tridente» (v. 1084).

El desplazamiento a Acaya del último cuadro del primer acto, donde la madre y el niño llegan náufragos, crea una continuidad con el primer cuadro de la segunda jornada no solamente a nivel espacial, sino también en relación con el desarrollo de la intriga y la construcción del protagonista. Se rescata —eso sí, solo en parte— la oposición corte-aldea, propia del subgénero palatino, con una polarización negativo-positivo que vincula en forma de quiasmo los dos últimos cuadros del primer acto con los dos primeros del segundo. Al exilio de la corte de Argos impuesto al recién nacido protagonista, y que se acompaña al riesgo de muerte, como vimos, se contrapone la llegada fortuita a la ribera de Acaya, donde Perseo y su madre reciben el socorro de unos pastores. A esto le sigue una breve secuencia protagonizada por el rey de Acaya, Polidetes, quien, durante una batida de caza, se encuentra accidentalmente con Dánae y su hijo, enamorándose al instante de la mujer y pidiéndole su mano ese mismo día. En un paralelismo cruzado, el acto segundo se abre con un Perseo cazador y ya adulto que ensalza la vida libre en los campos[9]; ignorando el complot de Polidetes, en el cuadro siguiente, el protagonista padecerá una segunda expulsión del espacio cortesano, aparentemente con el pretexto de una gran empresa que dé lustro a su nombre y que, sin embargo, oculta un segundo peligro mortal para él[10].

Al mismo tiempo, y aunque los separa una elipsis temporal de varios años, asegura una continuidad temática entre el final del primer acto y el comienzo del siguiente el motivo de la caza de amor, ejemplificada, respectivamente, por Polidetes enamorado de la bella Dánae y por la diosa Diana, cautivada por la hermosura y el valor de Perseo. En efecto, cierra el primer acto y abre el segundo una escena venatoria que simboliza el motivo del cazador convertido en presa. Encontramos, por un lado, a la figura de Polidetes que, persiguiendo un venado, termina herido por la belleza de Dánae a raíz de ese «amor ciego», como lo define el mismo rey, que «nunca permite a la razón camino» (vv. 959-960). Es asimismo el «ciego amor» (v. 1059), en el que insiste esta vez Diana, el que confunde a la diosa, llevándola a contemplar a hurtadillas la hermosura y el valor de Perseo mientras el joven está entregado al sueño. Este momento de contemplación en un marco idílico queda ofuscado por las palabras de ella, teñidas de melancólica resignación: «¡Mil veces venturosa / quien te merezca! ¡Ay, cielo, si yo fuera!...» (vv. 1059-1060). El valor profético de esta declaración se hará evidente más adelante, en el cuarto cuadro de este segundo acto, cuando Perseo, a través de Medusa, vea por primera vez la imagen de Andrómeda, enamorándose súbitamente de ella. Ese instante marcará la conversión del valiente Perseo, el cazador aquí satisfecho con su «libertad sin dueño» (v. 1014), en el héroe integral merced al poder del amor; en efecto, como recordará en el segundo cuadro

[9] Este breve monólogo de Perseo, a imitación de la *canzone* italiana, hace que Lope, en palabras de Béhar (2017, p. 843), reoriente «su propia canción hacia el *beatus ille*, que acaba convirtiéndose en un *beatus ego* o, mejor dicho, en un *makarismos*».

[10] Aquí Lope parece desplazar el motivo originario presente en el mito, es decir, el temor de Acrisio a que su nieto le arrebate el reino, hacia Polidetes: «Temo con razón, Fenicio, / que el reino me ha de quitar. […] / que no es mi hijo, sospecho / que mi muerte es el derecho / con que le ha de pretender» (vv. 1151-1152, 1160-1162). En Ovidio, en cambio, son los celos de Polidetes hacia Dánae y su deseo de poseerla los que motivan la decisión de enviar a Perseo a luchar contra Medusa.

del tercer acto: «¿qué importa que cante / la fama hazañas heroicas / y las del amor se callen?» (vv. 2700-2702).

En este recorrido de virtud y maduración de Perseo, en el segundo acto volvemos a encontrar el romance en tres ocasiones, en el cuarto y el quinto cuadro. Estos pasajes señalan dos momentos cruciales en la evolución del protagonista tras el descubrimiento de ser el hijo de Júpiter y su alejamiento del reino de Acaya. Más en concreto, el romance en e-o, que abre el cuarto cuadro, y el romance en i-o, que cierra el quinto, marcan el comienzo de las hazañas (con la llegada al castillo de Medusa) y su culminación (con la apropiación del ramo de oro en el jardín de Atlante). Estos momentos simbolizan en progresión la construcción del héroe como emblema del caballero virtuoso, capaz de triunfar sobre el vicio, representado alegóricamente por la figura de Medusa.

La magnificación del héroe, por otra parte, podrá alcanzarse cuando este haya conjugado la doble faceta de guerrero-amante, en consonancia, desde un punto de vista genérico, con la hibridación de la fábula mitológica con el plano épico-caballeresco, convirtiendo al cazador en presa amorosa. De ahí que las líneas argumentales atadas a las gestas extraordinarias de Perseo enlacen desde el cuarto cuadro del segundo acto —marcado por el encuentro con Medusa— con la dimensión erótica, debido al enamoramiento de Perseo por Andrómeda gracias al retrato de la joven que la Gorgona le enseña. Desde una suerte de *beatus ego*, como lo define Béhar (2027, p. 843), que abre el segundo acto —donde vemos a un Perseo despreocupado, disfrutando como cazador de su «descansado sueño» sin temer «el arco armado» de Amor (vv. 1013 y 1015)—, avanzamos hacia un Perseo transformado por el amor, «perdido / por Andrómeda» (vv. 1942-1943), y resuelto a viajar a Tiro en su búsqueda. Este cambio se anuncia con el romance que cierra el segundo acto, preludiando los acontecimientos del tercero y señalando el desplazamiento hacia Tiro, prefigurado como el espacio de glorificación del protagonista. Considerando que en el último romance del sexto cuadro del primer acto se anunciaba la llegada de madre e hijo a Acaya, espacio de acogida y maduración de Perseo, queda patente una gradualidad en la apropiación espacial, situada al final de los actos, por parte del protagonista.

Volviendo por un momento al romance en a-a del cuarto cuadro del segundo acto, aparentemente se desvincularía de la lógica que hemos seguido hasta ahora. Estamos ante una secuencia de sofisticada representación escénica, como sugiere la acotación explícita: al cortarle Perseo la cabeza a Medusa, de ella saldrá Pegaso subiendo al monte Parnaso, de donde saldrá una fuente. Un acompañamiento musical, además, hace de fondo para una breve intervención de Virgilio ensalzando a Felipe III y «al soberano Filipo, / a quien los siglos aguardan / para corona del mundo / y sol de la esfera de Austria; / a sus prendas, que han de ser / gloria de España y de Francia» (vv. 1801-1806). Esta secuencia no se reconduce, en nuestra opinión, a una simple exaltación monárquica, en tono con un espectáculo cortesano, sino que se ata de manera muy estrecha a los avatares de Perseo, quien encarna el ideal de príncipe. En el romance que clausura el tercer acto, en efecto, Perseo resumirá esta esencia alegórica que rezuma la pieza: «yo soy de Júpiter hijo, / yo soy el fuerte Perseo, / yo soy quien viene a librar / la bella Andrómeda» (vv. 2801-2804). Como defiende Béhar (2017, p. 824), «la anáfora que usa Perseo aquí refleja la estructura tripartita de *La fábula de Perseo* como hijo de rey, príncipe heroico y valiente, y modelo de esposo».

Bajo esta visión alegórica, cobra sentido el momento del robo del ramo de las Hespérides al final del segundo acto. Según McGaha (1985, p. 38), Lope orientaría el sentido del mito hacia una dirección subversiva, marcada por «la historia de unos abusos del poder» regio, representados por el comportamiento de Acrisio, Júpiter, Polidetes, el rey de Tiro e incluso Perseo, quien, en palabras del estudioso, «abusa de la ayuda de los dioses para robarle a Atlante su ramo de oro y para quitarle a Fineo su novia» (McGaha, 1985, p. 38). Esta lectura, sin embargo, contrasta del todo con el valor mesiánico que Júpiter le atribuye al nacimiento de Perseo y, sobre todo, con la construcción del héroe que viene cargándose con una serie de símbolos: entre otros, con la imagen del sol asociada a la casa de Austria. De ahí que la apropiación del ramo de las Hespérides, que suele reconducirse al mito de Hércules más que al de Perseo —siendo Hércules una figura estratégicamente utilizada por los Habsburgo desde Carlos I con fines autocelebrativos—, lejos de la interpretación de McGaha (1985, p. 31), que termina calificando a Perseo como codicioso y ladrón, constituye un acto necesario a nivel

alegórico: «las manzanas simbolizan las virtudes que el príncipe adquiere al final del acto segundo, a consecuencia de su victoria sobre el principio del mal, Medusa. Hasta que no se haya apoderado de aquel ramo, el segundo momento de su educación como príncipe no se puede dar por concluido, y la conquista de la esposa, Andrómeda, no puede empezar» (Béhar, 2017, p. 834). El valor simbólico de las manzanas de las Hespérides como emblema de virtud se refleja en los tratados mitológicos de la época, entre los que destaca la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, una de las fuentes empleadas por Lope en su reelaboración de este mito ovidiano. Además, en el *Recibimiento* de Juan de Mal Lara —obra con una clara intención propagandística a favor de la casa de Austria— aparece entre las múltiples alegorías dedicadas a Felipe II con motivo del recibimiento sevillano «la estatua colosal del héroe de Tebas» sosteniendo en su mano izquierda «las tres manzanas de oro de las Hespérides» (Cebrián, 1999, p. 51). Como señala el propio Mal Lara, estas manzanas, «tomadas moralmente, son las virtudes heroycas que vn rey o principe deue tener» (*apud* Cebrián, 1999, p. 51). En definitiva, aunque a primera vista este pueda parecer un segmento deshilachado de los avatares de Perseo, por dramatizar una secuencia panegírica y de propaganda monárquica, se aviene con el valor alegórico de *La fábula* y con la lógica del romance en la progresión del protagonista.

Continuando con el desarrollo de su construcción heroica, la ciudad de Tiro constituye, como se ha indicado arriba, el escenario principal donde transcurre íntegramente la acción del tercer acto. En este marco, de nuevo, las tiradas en romance se entrelazan con los tres momentos centrales de la última hazaña, es decir, el rescate de Andrómeda, fragmentado en: el anuncio del sacrificio de la joven (donde, en paralelo con el primer cuadro del primer acto, se utiliza la forma métrica del romance para transmitir el vaticinio de Apolo, quien dictamina, esta vez, la muerte de Andrómeda como condición para la salvación de Tiro); la desesperación de Andrómeda, atada a una roca para ser sacrificada, mientras Perseo llega para salvarla; y, finalmente, su rescate. La cohesión entre estos tres momentos trasciende el tercer acto, conectando el romance en e-o del cuarto cuadro del segundo acto con el romance asimismo en e-o del último cuadro del acto tercero, subrayando el inicio y el cierre de la construcción heroica de Perseo, determinada por la combinación de guerrero y amante, ya referida. Al igual que al final del segundo acto, además, se anticipa un nuevo desplazamiento de Perseo, esta vez acompañado de Andrómeda, hacia el reino de Argos, lo que establece una vuelta al punto de partida. Aunque esta última tan solo se anuncie en el epílogo y no llegue a concretarse escénicamente, el regreso a Argos —entendido aquí como espacio aludido— adquiere el valor simbólico de una legítima reapropiación del lugar del que Perseo había sido previamente expulsado y al que ahora puede volver tras consumarse su transformación heroica, otorgándole a la obra una circularidad estructural.

III. La maduración autoconsciente en *Fortunas* y su arquitectura escénica

Un tipo de construcción distinta es la que propone Calderón en su reelaboración del mito en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*[11]. A la hora de confrontar *Fortunas* con *La fábula*, Gentilli (1991, pp. 78-79) reconoce una mayor cercanía de la obra de Calderón con el poema lopesco *La Andrómeda*, incluido en *La Filomena*, que con *La fábula* en lo que concierne a la esfera de valores y de sentimientos manifestados por los personajes. Al respecto, la estudiosa repara en que las dos piezas divergen «sia nell'ambito compositivo, sia nel rilievo concesso alle componenti spettacolari» (Gentilli, 1991, p. 120). Lo cual es totalmente cierto. Por otra parte, quisiéramos remarcar que estas divergencias, y no solo estas, parecerían ir en dirección de un distanciamiento deliberado del modelo lopesco con el que Calderón establece un diálogo intertextual llegando a reformular esas novedades

[11] Es lo que ya observaba Gentilli (1991, p. 120) en su estudio seminal sobre esta comedia calderoniana. A su primera aproximación a *Fortunas*, hay que sumar un reciente y esmerado estudio de Núñez Sepúlveda (2023), producto de su tesis doctoral todavía inédita. Dicho trabajo se acompaña, además, de la edición crítica de la pieza, partiendo como texto base del manuscrito de la Houghton Library de Harvard, donde la obra figura como *Andrómeda y Perseo* frente al otro título que transmiten los demás testimonios.

introducidas por Lope con respecto al mito ovidiano, y que atañen a la articulación estructural y espectacular, desde luego, pero también al plano temático, retórico y musical.

Reparando en lo dicho en el apartado dedicado a Lope, discrepamos de Gentilli a la hora de detectar una «mancanza di sutura tra le diverse parti» como uno de los mayores defectos en la composición de *La fábula* (Gentilli, 1991, p. 120). Por las razones ya explicitadas, de hecho, sí hay una coherencia en la arquitectura compositiva en la tragicomedia del Fénix; esto, por otra parte, no le quita su estatuto episódico, en línea total con un eje compositivo muy cercano al de la ficción caballeresca. Calderón no prescinde de esta huella, entrelazada con la fábula mitológica, aunque de alguna forma la desvirtúa, la somete a un proceso de rearticulación, llegando incluso a momentos de parodia del género caballeresco a través de la figura de Bato. Todo ello responde a una distinta concepción de la *paideia* del héroe que, a la postre, repercute en su escenificación y, en concreto, en una distinta articulación cronológica y espacial en cuanto a la transformación heroica del protagonista. En este sentido, a diferencia de la arquitectura episódica en progresión circular que hemos visto para el caso de Lope, Calderón apunta en dirección de una compactación de la lógica narrativa con la ligazón de las dos líneas argumentales atadas al enfrentamiento con Medusa y, posteriormente, con el monstruo marino que acecha el reino de Trinacria, del cual Andrómeda es la infanta[12]. A nivel constructivo, asistimos, pues, a una alternancia simétrica a lo largo de los tres actos entre las secuencias más expresamente vinculadas con el tema de la identidad de Perseo, y su evolución psicológica, y aquellas centradas en Andrómeda, ya sea como personaje escénico, ya sea como figura relatada.

En particular, en lo que atañe a la construcción del héroe, el proceso de maduración autoconsciente sigue dinámicas distintas en Lope y Calderón, determinando a su vez una arquitectura textual diferente: una progresión recursiva en el caso de Lope, y un mecanismo de descenso-ascenso, similar a una estructura en forma de V, en el de Calderón. En *Fortunas*, el «desvanecido mozuelo» (v. 140) del primer cuadro del primer acto pierde toda certeza al referirle Bato que es «hijo vil de un adulterio, / u de otra traición» (vv. 228-229)[13]. Reducido, de repente, a una masa informe y desprovisto de identidad —«quién soy y quién eres» (v. 302), le reclamará a su madre en un altercado cargado de *pathos*—, inicia un camino ascensional que cobra nuevo impulso en el primer cuadro del segundo acto. Allí, durante una visión onírica en la gruta de Morfeo, asistirá a la violencia perpetrada por Júpiter contra su madre Dánae. Esta segunda anagnórisis sellará un momento de transición fundamental, por su valor epifánico, desde el joven «altivo, sañudo y fiero» (v. 258), como lo describe Dánae en el primer cuadro del primer acto, al adulto maduro, plenamente dueño de sí mismo, en el primer cuadro del tercer acto, transfigurado por el impulso amoroso[14].

Este binomio heroísmo-amor, como vimos, ya está presente en Lope, aunque en su obra el sentimiento amoroso desempeña la función de componente-meta, que culmina la construcción del héroe. En *La fábula*, dicha construcción se cumple a través de un protagonista que, tras descubrir su origen, asume su responsabilidad escogiendo sin vacilar el camino de la virtud. Sus gestas, en definitiva, reflejan exteriormente lo que ya lleva en su interior: esto es, la seguridad de su identidad que le impulsa a imitar la *areté* de los dioses. No casualmente, cuando Polidetes lo envía a matar a Medusa, Perseo contrarresta las dudas del gracioso Celio, sospechoso de la malicia del rey al encomendarle a su amo una tarea tan peligrosa. Ante los temores de Celio, Perseo replica con serenidad: «pero ¿qué me importa a mí, / siendo quien soy y heredando / su valor?» (vv. 1251-1253). Esta insistencia del protagonista en su autoafirmación ha sido interpretada por una parte de la crítica como una muestra de altanería molesta, llegando a sugerir que Lope sentía cierta antipatía hacia su

[12] Respecto a la puesta en escena de la fiesta palaciega organizada en 1653 para celebrar la recuperación de la reina Mariana de Austria, Gentilli (1991, p. 140) destaca la cuidada armonización sinestésica entre poesía, música y pintura. Esta meticulosa compenetración se anticipa en la sección prologal que precedió al espectáculo y que se conserva en el manuscrito Typ 258 H de la Houghton Library de Harvard.

[13] Citamos por la edición al cuidado de Núñez Sepúlveda (2023) e indicaremos en adelante tan solo el número de versos.

[14] «Como no hay riesgo que no / venza, temor que no allane, / peligro que no atropelle, / dificultad que no arrastre / un amor, que lo que adora / ve en peligro» (vv. 2565-2570).

protagonista (McGaha, 1985, pp. 31-33). Esta es, en nuestra opinión, una lectura forzada que, para decirlo con Fernández Mosquera (2023, p. 186), rompe el decoro ético y estético de la pieza, produciendo una contradicción sustancial, pues el protagonista glorificado se convertiría en una figura eclipsada por su rival Fineo, «un personaje mucho más complejo, interesante y simpático que Perseo», en palabras de McGaha (1985, p. 33).

Por el contrario, como ha señalado acertadamente Béhar (2017, p. 828), el Perseo lopesco es alegóricamente «un perfecto ejemplo de *kosmokrator*, es decir, de aquel personaje que, hijo de la luz —por su concepción del oro, que no es sino luz concentrada, según las mismas teorías del Renacimiento—, vence a las fuerzas de la oscuridad». A nivel intratextual, esta interpretación alegórica es plenamente coherente con la imagen del príncipe perfecto que Júpiter preconiza[15]. Lo cual no implica, sin embargo, una supremacía absoluta del destino, sino más bien un equilibrio entre sino y virtud: por un lado, los dioses desempeñan un papel crucial en el engendramiento de Perseo; por el otro, el héroe ejerce su libre albedrío en el momento en el que, asumida su «parte celestial», les indica a Mercurio y Palas, quienes habían llegado para socorrerle: «No seré como Faetonte […]. / Humilde seré, deidades; / eso de mi parte os ruego / que le digáis» (vv. 1441; 1449-1451). En este contexto, como decíamos, el amor es un sentimiento que coopera para que el protagonista alcance su plenitud: aunque predestinado a ello, Perseo elige con prudencia su camino, rechazando la tentación lasciva de Medusa.

En el caso de Calderón, y en consonancia con su concepción neoplatónica (Merrick, 1972), el amor no es una meta, sino un medio para la formación del ser y, al mismo tiempo, para la comunión universal. Es la idea del amor como *copula mundi*: una fuerza que, en *Fortunas*, actúa como elemento centrípeto — indispensable para dar nueva forma al protagonista— y luego como fuerza centrífuga, para restablecer la paz y el equilibrio universal quebrantados por Discordia. En este sentido, el crecimiento interior y personal de Perseo trasciende lo individual y tiene implicaciones en el ámbito público y político, resonando con motivos habituales en la poética calderoniana. Entre ellos, encontramos tópicos como la transformación del príncipe salvaje en un hombre prudente, el sueño como herramienta de aprendizaje ligado al desengaño barroco, y el amor como catalizador del cambio.

Dirigiendo, por otra parte, la mirada hacia la construcción del héroe y su relación con la arquitectura de la pieza, vemos cómo en Calderón las divinidades desempeñan un papel central en la acción, dividiéndose radicalmente entre fuerzas oscuras y benéficas. Esta dicotomía encuentra un paralelo en la articulación dramática, que contrapone sistemáticamente un movimiento horizontal o terrenal — relacionado con los orígenes de Perseo y su transformación en héroe— con un movimiento vertical, asociado al favor o la oposición de las deidades.

La línea alto-bajo se injerta en la horizontal mediante mecanismos conectivos que pueden ser métricos, visuales, musicales, retóricos o temáticos, ya sea en combinación o no. Al respecto, a pesar de la continuidad temporal y la contigüidad espacial que predominan en el primer acto, nuestra propuesta de segmentación distingue dos cuadros diferenciados. El primero aborda el conflicto de identidad de Perseo, desencadenado por una anagnórisis inicial y parcial, cuando Bato y los demás pastores, para bajarle los humos, le revelan que llegó junto a su madre náufrago a las costas de Acaya siendo un recién nacido. Este cuadro culmina con el soliloquio de Perseo, quien, ya solo en escena, implora la ayuda de los dioses para resolver su duda existencial. Cuando Perseo abandona la escena, el momento de tablado vacío no determina un cambio de cuadro, sino que establece una conexión entre el plano horizontal y el vertical mediante elementos sonoros y visuales: la respuesta divina se materializa a través de una voz que replica musicalmente a su invocación y mediante la aparición de una nube en escena, como indican la acotación implícita (vv. 430-442) y la explícita (v 433*Acot*). La salida de Perseo del escenario marca la apertura de la nube, de la cual, según la acotación explícita, emergen Mercurio y Palas (v. 466*Acot*). La unidad de estos segmentos, además, queda soldada también a nivel métrico, por la continuidad del romance en e-o, y a nivel temático, ya que el diálogo

[15] «Verás nacer un mancebo / valiente, un gran capitán, / donde juntas se verán / las partes de Marte y Febo» (vv. 440-443).

entre las divinidades mantiene el vínculo con la acción previa: los dioses desean intervenir para ayudar a su medio hermano a recuperar su identidad a través de un 'decir sin decir'. La salida de las divinidades señala un segundo momento de tablado vacío y un regreso al plano terrenal, que determina, según nuestra propuesta, un cambio de cuadro. De hecho, aunque se mantiene la continuidad temporal y la acción sigue desarrollándose en los montes de Acaya, esta vez nos encontramos en una zona más cercana a la costa. Además, el cambio métrico introduce nuevos segmentos narrativos que entrelazan las líneas argumentales relativas a Medusa, Andrómeda y a la relación entre Perseo y su madre Dánae.

Hacia el final del cuadro, mediante una tirada de décimas, se escenifica el primer encuentro de Perseo con Andrómeda, aunque en realidad se trata de un simulacro de la joven: Mercurio, disfrazado de Andrómeda, atrae a Perseo con su belleza hacia la gruta de Morfeo, en cumplimiento de los planes expuestos en el cuadro anterior. Cuando Perseo y la falsa Andrómeda salen de escena, se produce un cuarto momento de tablado vacío que activa, como antes, un movimiento vertical. En esta ocasión, Palas y Discordia aparecen de manera súbita, y Discordia, al observar lo que ocurre en el mundo de los mortales, decide informar a Juno para frustrar los planes de Mercurio y Palas. La transición conectiva entre el nivel bajo y el alto se produce, de nuevo, merced a una conexión de tipo sonoro dentro-fuera (aunque no musical en este caso) y de tipo lingüístico: Mercurio, aún disfrazado de Andrómeda, entre bastidores le dice a Perseo: «Aquí me hallarás, pues soy / la sombra de tu deseo» (vv. 1097-1098), invitándolo a seguirlo. Esta intervención se vincula, en el nivel superior, con la réplica de Discordia, que comenta lo sucedido: «No hallará, porque primero / le diré yo cuanto pasa / a Juno» (vv. 1099-1101). Sigue una secuencia de gran impacto escénico y coreográfico con la lucha entre Palas y Discordia, quien, finalmente, termina arrojada al vacío desde lo alto[16].

En el segundo acto se desarrolla una estructura simétrica a la del primero, con dos cuadros en los que cada cierre está marcado por un movimiento vertical que introduce la intervención divina, tanto para asistir como para obstaculizar a Perseo. Sin embargo, esta simetría se presenta invertida: las divinidades maléficas intervienen al final del primer cuadro y las benéficas —de nuevo, Palas y Mercurio— al final del segundo. Así, Discordia vuelve a escena en el primer cuadro, enfrentándose esta vez a Mercurio. Al igual que en el cuadro anterior, la aparición de una deidad maligna no se anuncia con música, recurso exclusivo para las deidades benévolas en estos dos primeros actos. Sin embargo, se recurre de nuevo al romance en a-a, el mismo utilizado en el segundo cuadro del primer acto durante el enfrentamiento entre Discordia y Palas. La intromisión de Discordia se produce, como antes, mediante una réplica negativa a las últimas palabras del personaje que acaba de salir, en este caso el rey de Acaya, Polídites:

POLÍDITES Venid, que si fue hasta aquí
vuestra fortuna contraria,
ya favorable será.

Al entrarse el Rey, Dánae y Perseo por una parte, salen por otra la Discordia y Mercurio. Y lo que Mercurio representa es cantado, a diferencia de la Discordia.

DISCORDIA No será, porque mi rabia
impedir sabrá sus dichas.

[16] El hecho de que la puesta en escena de esta secuencia en el Coliseo produjera cierto impacto en el público lo prueba la relación que de ella hace un anónimo cronista, como consta en el manuscrito de la Houghton Library: «Fue maravilloso el despeño con que la Discordia cayó desde la más alta punta de una parte del teatro hasta esconderse en lo más inferior de la otra, con tanta velocidad que, empezando el verso al desasirse, no le podía acabar sino ocultarse, cuyo arrebatado movimiento quitaba con el susto mucha parte del agrado. Pero asegurado del peligro lo uno y lo otro, pagaba en admiraciones el aplauso con que dio fin el primer acto» (*apud* Núñez Sepúlveda, 2023, p. 381). El mismo Baccio del Bianco, encargado de las escenografías para la fiesta palaciega, no escatimó comentarios respecto al peligro que corrió con esa caída la intérprete de Discordia: «una caduta che Dio ci ha posto le sue mani a fare che quella povera muciacia, bella come un angelo, non abbia rotto il collo, perché cadeva da alto circa 18 braccia delle nostre con tutta velocità» (*apud* Bacci, 1963, p. 71).

(vv. 1713-1717)

Esta intervención se vincula, a nivel métrico, con el romance en a-a, y, a nivel temático, con la voluntad de Discordia de frustrar la progresiva metamorfosis de Perseo, ya en marcha tras la segunda anagnórisis durante la visión en la gruta de Morfeo, en la que nos detendremos más adelante. La intervención de Discordia culmina con una pelea, esta vez entre Mercurio y la diosa, que sigue a la confrontación previa entre Palas y Discordia. Este enfrentamiento activa, en sucesión, un nuevo movimiento vertical, que se produce con la invocación de Juno de parte de Discordia y que, esta vez, no se detiene al nivel humano, sino que bajará al inframundo, cuando Discordia convoque a las Furias para deshacer la suerte de Perseo (vv. 1854-1856).

La pareja de divinidades Mercurio-Palas regresa en el segundo cuadro del segundo acto, donde, en paralelo al primer cuadro de la primera jornada, la presencia de la música y la continuidad métrica —en esta ocasión, el romance en e-e alternado con la seguidilla— no solo marca la aparición de los dioses, sino también un contacto físico entre los planos vertical y horizontal, señalado por las acotaciones implícitas, en el momento en que las divinidades le entregan a Perseo el caduceo y el escudo, objetos mágicos necesarios para vencer a Medusa y salvar a la amada Andrómeda[17].

De acuerdo con los principios que rigen la organización de los dos primeros actos, no resulta sorprendente que, en el tercero, también dividido en dos cuadros, la presencia de las divinidades —tanto malévolas como benévolas— se concentre únicamente al final del segundo cuadro. Este momento está en línea con la construcción del héroe, que, tras alcanzar su madurez, ha logrado cumplir con sus propósitos, matando a Medusa antes y salvando a Andrómeda después, y pacificando los dos reinos.

La glorificación del héroe se alcanza por la intervención final de Júpiter, legitimando a su hijo. Esta secuencia, que va desde el último intento de Juno y Discordia por eliminar a Perseo hasta la aparición del padre de los dioses, se presenta a nivel métrico con un romance en e-o, estructurado en forma de quiasmo con el romance en e-o del primer cuadro del primer acto. Temáticamente, pasamos de las dudas iniciales del protagonista sobre sus orígenes, sembradas por los pastores al comienzo del primer acto, al reconocimiento definitivo de Júpiter. Esta transición también se refleja en el espacio: del áspero y nevado paisaje de Acaya al comienzo de la obra, que metaforiza la rudeza inicial de Perseo, nos encontramos al final en las costas de Trinacria, donde la transfiguración final del espacio dramático, auspiciada por la teofanía, señala la elevación y glorificación de Perseo.

Retomando lo dicho previamente a propósito del binomio heroísmo-amor en la construcción del héroe, como ya hemos señalado, se aprecia tanto en Lope como en Calderón, aunque partiendo de premisas ideológicas diferentes, lo que se refleja a la postre en la articulación dramática. Sin duda, este no es el único elemento que el Fénix altera con respecto al mito ovidiano y que Calderón, quien probablemente tuvo a la vista la pieza lopesca, rescata y reelabora. En particular, nos centraremos finalmente en el motivo de la visión maravillosa de Andrómeda, que ambos dramaturgos explotan, pero con implicaciones escénicas singulares en la pieza calderoniana. En el cuarto cuadro del segundo acto de *La fábula*, durante el enfrentamiento con Medusa, la Gorgona, como símbolo del vicio, realiza un último y desesperado intento por seducir al héroe mostrándole en un espejo mágico la imagen de Andrómeda, de la que Perseo se enamora al instante. Desde el punto de vista simbólico, la imagen fantasmagórica de la mujer reflejada en el espejo, si bien provoca el enamoramiento repentino de Perseo, también posee una connotación negativa: es una vana quimera (v. 1756), como él mismo

[17] Esta secuencia presenta diferencias escenográficas entre el manuscrito y otra versión posterior de la pieza preparada para el corral (Núñez Sepúlveda, 2023, pp. 176-201). En particular, en el texto que transmite el manuscrito, la acotación explícita indica que Palas, desde lo alto, invita a Perseo a subir para recibir el escudo; al contrario, en la reescritura para el corral, es ella quien desciende para entregárselo. *Mutatis mutandis*, la lógica del movimiento vertical se mantiene en ambas versiones.

reconoce poco después al afirmar su intención de matar a la Gorgona, habiendo superado ya sus intentos de seducción mágica[18].

La visión maravillosa también aparece en Calderón, pero responde a una estrategia espectacular y una función distintas. Al final del segundo cuadro del primer acto, Mercurio adopta la forma de una Andrómeda cazadora que huye de una fiera. Este simulacro de la dama, el «fingido objeto» (v. 532), como lo llama Mercurio en el primer cuadro, cumple con una doble función: en primer lugar, actúa como primer motor que cataliza el cambio de Perseo. Para apreciar los efectos de ese primer encuentro habrá que esperar el siguiente, esta vez con la verdadera Andrómeda, en el segundo cuadro del segundo acto, cuando, viéndola, le dirá: «¿Para qué segunda vez, / hermosa deidad, pretendes / que con tus sombras me alumbre / y con tus luces me ciegue? / Para rendirme a tus plantas, / no es menester que ensangrientes / el asta, que ya tú sabes / cuán sin peligro me vences» (vv. 2187-2194). En segundo lugar, la falsa imagen de Andrómeda cumple con el propósito principal de Mercurio: el de llevar a Perseo a la gruta de Morfeo «donde entre confusas sombras / ha de ver su nacimiento» (vv. 535-536). De hecho, este primer cuadro del segundo acto da pie a la secuencia de la entrada en la gruta de Morfeo donde, gracias a las ilusiones del anciano mágico, Perseo presencia la violación de su madre por parte de Júpiter. Esta escena, de gran impacto metateatral, se da a través de una combinación perfecta entre palabras, elementos escenográficos, música y canto, que dan vida a un espacio dramático duplicado y simultáneo, con un espectáculo enmarcado que posee un valor analéptico a nivel temporal. Amén de la construcción espectacular, detallada en la acotación explícita, la profundidad de perspectiva —apreciable en los dibujos de Baccio del Bianco, que han llegado hasta nosotros— también se consigue gracias al acompañamiento de música y canto que abre y cierra la secuencia enmarcada. A lo largo de su desarrollo, además, la seguidilla pauta los momentos dialógicos en romance entre Dánae y Júpiter; seguidilla que, como también ha observado Gilabert (2021, pp. 248-251), se hace eco de la seguidilla que cierra el oráculo de Apolo, asimismo en romance, en *La fábula* de Lope. La visión en la gruta de Morfeo, marcada por una profundidad espaciotemporal, se presenta como un momento de epifanía en el proceso de deconstrucción y reconstrucción del Perseo calderoniano al que aludíamos al comienzo. El valor metafísico de la visión, causante del consiguiente desengaño, activa el proceso evolutivo del héroe merced a una fusión entre pasado y presente que será esencial para su camino futuro.

IV. El diálogo de las diferencias

Las divergencias entre *La fábula de Perseo* de Lope y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, como hemos visto, responden a exigencias poéticas distintas. En el caso de Lope, se refleja en una estructura dramática circular, articulada en episodios ensartados tanto temática como espacialmente. Estos se cohesionan mediante el uso del romance, que marca los momentos clave en la maduración del héroe según un prototípico clímax ascendente. En cambio, la construcción heroica en Calderón no se sustenta solo en la acumulación de hazañas atadas al viaje físico, como ocurre en Lope, quien sigue más de cerca el modelo de la ficción caballeresca con su progresión episódica.

Así y todo, conviene subrayar que el Perseo lopesco no es un personaje estático ni posee desde el inicio todas las virtudes del héroe. Por el contrario, su desarrollo se construye a partir de una tensión constante entre destino y virtud, donde la intervención divina no es total. El descubrimiento de su identidad celeste conlleva, para Perseo, una asunción de responsabilidad y el deseo de diferenciarse de otros modelos negativos, como el de Faetonte. El ejercicio de la virtud y el valor alegórico de su experiencia se hacen evidentes en momentos clave, como en la lucha contra los gigantes y, especialmente, contra Medusa. Este simbolismo opera en un doble nivel: intradiegético y extradiegético, convirtiendo al protagonista en la encarnación del príncipe ideal. En este proceso, el

[18] En este sentido, Lope polariza el significado del cristal mágico en la obra, otorgándole una connotación positiva o negativa: negativa en el caso del espejo de Medusa, en contraste con el espejo cristalino en el centro del escudo de Palas, que tiene efectos salutíferos.

amor juega un papel fundamental, pues en Lope actúa como elemento que completa la construcción heroica. En Calderón, en cambio, el héroe emprende primero un viaje interior y metafísico, que precede y prepara su recorrido físico y la ejecución de sus hazañas. Este proceso le permite restablecer el equilibrio externo solo después de haber alcanzado la armonía interior, logrando una fusión entre microcosmos y macrocosmos. Así las cosas, el amor se convierte en el motor que impulsa la transición del caos inicial al orden y la concordia finales, en una clara manifestación del neoplatonismo. Estructuralmente, esto se traduce en una alternancia entre los episodios centrados en Perseo y aquellos protagonizados por Andrómeda, cuya presencia escénica adquiere mayor relevancia en *Fortunas*.

La segmentación de ambas piezas y su examen detallado permite confirmar, en primer lugar, que Calderón tuvo presente la pieza de Lope y, en segundo lugar, que buscó distanciarse de su modelo, resemantizando esos elementos de nuevo cuño introducidos por el Fénix que no aparecen en el mito ovidiano. A veces, esta apropiación se manifiesta en la recuperación de motivos temáticos, como las secuencias pastoriles y la caza de amor. En ambas piezas, la evolución del héroe atraviesa una etapa intermedia de vida pastoril, aunque con matices distintos: mientras que el Perseo lopesco se muestra inicialmente satisfecho con la vida apacible del campo, el Perseo de Calderón es más indómito e irresuelto, reflejando con su carácter la aspereza del entorno en el que habita. Asimismo, el motivo del cazador convertido en presa del amor se duplica en *Fortunas* con la figura de Andrómeda. De hecho, Mercurio, disfrazado de Andrómeda, aparece a Perseo al final del primer acto vestido de cazadora, huyendo de una fiera. Posteriormente, cuando Perseo encuentra a la verdadera Andrómeda al final del segundo acto, ella viste el mismo atuendo, reforzando la simetría visual y conceptual. En otras ocasiones, Calderón recupera estrategias métricas y sonoras, como la combinación de la seguidilla con el romance, o potencia ciertos elementos temáticos a través de recursos plásticos de gran impacto escénico. Un claro ejemplo se da en la representación de la visión maravillosa de Andrómeda, cuya puesta en escena se enriquece con la duplicación y simultaneidad de los espacios dramáticos. Todo ello contribuye a una estructura compositiva compacta y cohesionada en la que *tout se tient*.

TABLA DE SEGMENTACIÓN *LA FÁBULA DE PERSEO*

Jornada	Cuadro	Forma métrica	Espacio	Tablado vacío	Acción
I	I.1	vv. 1-70 quintillas	Argos: fuera de la torre de Dánae y luego dentro del templo de Apolo		Lisardo, enamorado de Dánae, decide consultar a Apolo para saber cómo entrar en la torre donde ella queda encerrada.
		vv. 71-150 romance a-o	Argos: templo de Apolo		El oráculo de Apolo dictamina que el oro vencerá a la mujer.
		vv. 151-154 seguidilla		v. 174	Alguien canta dentro «Con la fuerza del oro / no hay fuerza alguna, / porque el sol que le cría / le dio las suyas».
		vv. 155-174 quintillas	Argos: fuera del templo		Lisardo sale del templo y se encamina hacia la torre de Dánae.
	I.2	vv. 172-258 liras	Argos: fuera de la torre de Dánae		Júpiter le confiesa a Mercurio que aprovechará

				v. 258	el oráculo de Apolo para seducir a Dánae.
	I.3	vv. 259-358 décimas	Argos: en la torre	v. 358	Dánae recibe una carta de Lisardo. Júpiter entra en la torre en forma de lluvia dorada.
	I.4	vv. 359-391 silvas	Argos: cerca de la costa	v. 391	El rey Acrisio se prepara para una campaña militar con el capitán Polinestor.
	I.5	vv. 392-475 redondillas	Argos: fuera de la torre		Júpiter le pide al Tiempo que acelere su curso para que pasen nueve meses.
		Tiempo itinerante[19]			
		vv. 476-502 canción sin rima		v. 475	Acrisio y Polinestor vuelven de la batalla.
		vv. 503-670 romance e-e		v. 670	Acrisio se entera de que Dánae ha parido a un niño. Primero quiere matarla, luego ordena que abandonen a ella y al niño en un barco sin piloto.
	I.6	vv. 671-722 redondillas	Acaya: valle		Se da comienzo a una justa poética de los pastores Fileno, Cardenio y Amintas.
		vv. 723-736 soneto			Amintas declama su poema.
		vv. 737-740 redondillas			Comentarios e introducción de Fileno.
		vv. 741-754 soneto			Fileno declama su poema.
		vv. 755-758 redondillas			Comentarios e introducción de Cardenio
		vv. 759-772 soneto			Cardenio declama su poema.
		vv. 773-780 redondillas	Acaya: valle y luego costa		Tras acabarse la justa, el pastor Celio llega para avisar de una nave que se está hundiendo con una mujer y un infante.

[19] Hemos acuñado este nuevo concepto a partir de la definición de *espacio itinerante*, introducida por Rubiera Fernández (2005: 104) para remitir a un recurso dramatúrgico, ampliamente aprovechado en el teatro áureo, que se activa cuando un personaje se desplaza de un espacio dramático a otro sin abandonar el escenario. En el caso del *tiempo itinerante*, el principio es semejante, pero aplicado a la dimensión temporal. En la secuencia protagonizada por Júpiter y el Tiempo, el padre de los dioses le pide al otro «que pases en un instante / nueve meses adelante» (vv. 424-425). Tras una breve conversación entre ambos, el Tiempo le contesta: «Vuelve a los cielos, / que hablando conmigo aquí / todo ese tiempo ha pasado / que pides» (vv. 462-465). Así, en apenas unos versos y dentro de un mismo segmento de acción, han transcurrido nueve meses sin que los personajes se hayan movido del espacio escénico ni el espacio dramático haya cambiado.

		vv. 781-874 romance o-e	Acaya: costa		Los pastores salvan a Dánae y Perseo. Ella les cuenta su historia.
		vv. 875-978 octavas		v. 978	Durante una batida de caza, el rey Polidetes se topa con el grupo y se enamora al instante de Dánae llevándola hacia su palacio.
II	II.1	vv. 979-1030 canción	Acaya: bosques		Perseo, ya adulto, está cazando en Acaya. Durante un momento de descanso, disfruta de su libertad en la soledad del monte.
		vv. 1031-1142 tercetos		v. 1142	Diana se acerca a Perseo que se ha quedado dormido y, enamorada de él, exalta su hermosura. Al despertarse el joven, Diana le revela que es hijo de Júpiter.
	II.2	vv. 1143-1182 redondillas	Acaya: interior del palacio		Polidetes planea enviar a Perseo a luchar contra Medusa porque teme que le quite su reino.
		vv. 1183-1242 endecasílabos sueltos			Polidetes invita a Perseo a desafiar a Medusa para demostrar su valentía. El joven acepta.
		vv. 1243-1290 redondillas	Acaya: interior del palacio y luego fuera	v. 1290	Perseo se dirige al castillo de Medusa, pese a la preocupación del gracioso Celio.
	II.3	vv. 1291-1370 quintillas	Castillo de Medusa	v. 1370	Medusa vuelve a su castillo, donde había dejado a Fineo para que lo defendiese. Fineo le confiesa su amor por Andrómeda y le enseña su retrato. Celosa, Medusa le echa.
	II.4	vv. 1371-1556 romance e-o	Fuera del castillo de Medusa y luego dentro		Perseo consigue matar a los caballeros que defienden el palacio de Medusa.
		vv. 1557-1780 redondillas	Dentro del castillo		Medusa intenta seducir a Perseo. El joven la rechaza. Ella le enseña primero a Andrómeda en un espejo mágico y acto seguido le da el retrato de

					ella, de la que Perseo se prenda al instante. Finalmente, Perseo mata a la Gorgona.
		vv. 1781-1816 romance a-a			De la cabeza de Medusa sale Pegaso. Vuela hacia la cumbre del monte y de su pezuña nace la fuente Castalia. Un coro de poetas acompaña a Virgilio, quien canta la gloria de Felipe III y su descendencia.
		vv. 1817-1836 redondillas		v. 1836	Perseo decide dirigirse al castillo del mago Atlante.
	II.5	vv. 1837-1882 tercetos	Mauritania: casa de Atlante		Atlante le predice a Fineo que no conseguirá conquistar a Andrómeda, y que sí lo hará un joven y valiente griego. Fineo se marcha descorazonado.
		vv. 1883-1950 romance i-o	Mauritania: interior de la casa de Atlante y luego jardín	v. 1950	Atlante rehúsa darle acogida a Perseo y este le transforma en monte con el escudo de Palas; luego roba el ramo de las Hespérides en el jardín de Atlante y se dirige hacia Tiro para encontrar a Andrómeda.
III	III.1	vv. 1951-2030 décimas	Tiro: palacio		Andrómeda habla con su confidente, Laura, sobre el amor de Fineo: Andrómeda está cansada de su cortejo, mientras que Laura está enamorada de él.
		vv. 2031-2044 soneto			Llega Fineo y se declara nuevamente a Andrómeda.
		vv. 2044-2104 décima			Andrómeda rechaza de nuevo a Fineo, mientras Laura se siente despechada por el cortejo de Fineo a su amiga.
		vv. 2105-2268 romance e-o		v. 2268	El rey de Tiro entra en escena y transmite el funesto oráculo de Apolo: Andrómeda tendrá que morir para aplacar la furia de Latona.
	III.2	vv. 2269-2483 quintillas	Tiro: valle		Perseo y Celio llegan a Tiro; un pastor les

					informa del inminente sacrificio.
		vv. 2484-2586 tercetos		v. 2586	Fineo, loco de amor, ha perdido su cordura y empieza a cortejar a una pastora creyendo que es Andrómeda.
	III.3	vv. 2587-2734 romance a-e	Tiro: costa		Perseo llega desde lo alto montado en Pegaso a la roca donde está atada Andrómeda. Promete salvarla y le pide que, a cambio, ella se convierta en su esposa. Luego se marcha con Pegaso para prepararse a la lucha contra el monstruo marino.
		vv. 2735-2798 octavas			Desde la costa, el rey de Tiro mira desesperado a su hija y lamenta su triste destino.
		vv. 2799-2887 romance e-o			Perseo llega a lomos de Pegaso: mata el monstruo y salva a Andrómeda, manifestando su voluntad de llevársela a Argos.

TABLA DE SEGMENTACIÓN *FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO*

Jornada	Cuadro	Forma métrica	Espacio	Tablado vacío	Acción
I	I.1	vv. 1-580 romance e-o	Acaya: selva	v. 466	Dudas de Perseo sobre su identidad tras confesarle Bato que no es un pastor. Perseo invoca a los cielos para que le ayuden. Escucha una música y una voz que le responde, pero cree haberla imaginado y se va.
			Acaya: selva (movimiento vertical)	v. 580	Desde lo alto, salen Palas y Mercurio: quieren ayudar a Perseo, su medio hermano, a recuperar su identidad.
	I.2	vv. 581-702 silva de pareados	Acaya: selva		Mientras está cazando, el rey de Acaya Polídites, se topa con Dánae y empieza a cortejarla. Llega Perseo y se interpone.

					Se acercan al grupo dos extranjeros que acaban de llegar a Acaya: Lidoro y Fineo.
		vv. 703-1008 romance e-a			Lidoro y Fineo cuentan sus historias: ambos quieren consultar el oráculo de Júpiter a causa de los dos monstruos que acechan sus reinos.
		vv. 1009-1098 décimas		v. 1098	Perseo, a solas, se siente con ánimos de luchar contra los dos monstruos. Encuentro de Perseo con el simulacro de Andrómeda: la sigue hacia la gruta de Morfeo.
		vv. 1099-1156 romance a-a	Acaya: selva (movimiento vertical)	v. 1156	Lucha en lo alto de Palas y Discordia: la primera arroja a la otra al vacío.
II	II.1	vv. 1157-1460 romance o-o con seguidillas interpoladas	Gruta de Morfeo y luego fuera		Perseo asiste a una visión en la que se le representa la violencia padecida por Dánae a manos de Júpiter.
		vv. 1461-1560 quintillas	Montes de Acaya		Lidoro y Fineo se marchan descorazonados tras escuchar el oráculo de Júpiter.
		vv. 1561-1774 romance a-a			Desvelamiento de la verdadera identidad de Dánae y su hijo. Polídites le tributa honores a ella y a Perseo.
					Lucha entre Discordia y Mercurio. A solas, Discordia invoca a Juno.
		vv. 1775-1828 romance -o en versos de arte mayor	Montes de Acaya (movimiento vertical)		Juno aparece desde lo alto y le da poderes a Discordia para invocar a las Furias.
		vv. 1829-1884 romance a-a con un pareado final en endecasílabos asonantados	Montes y luego inframundo (movimiento vertical)	v. 1884	Invocadas por Discordia, las Furias le prometen su ayuda contra Perseo.
	II.2	vv. 1885-2500 romance e-e con seguidillas intercaladas	Trinacria: costas		Fineo corteja inútilmente a Andrómeda. Llega Perseo habiendo naufragado a causa de las Furias. Segundo encuentro entre Perseo y Andrómeda. Por los celos, Fineo desvela que, según

					el oráculo, Andrómeda tendrá que morir. A solas, Perseo invoca a los dioses.
			Trinacria: costas (movimiento vertical)	v. 2500	Mercurio y Palas bajan a la tierra para darle a Perseo sus amuletos: el caduceo y el escudo con que matará a Medusa.
III	III.1	vv. 2501-3006 romance a-e	África: valle oscuro y luego edificio en ruinas	v. 3006	Perseo lucha contra Medusa y la mata. Lidoro se lo agradece y quiere compensárselo.
	III.2	vv. 3007-3063 silva	Trinacria: costa		Discordia comenta con satisfacción el momento en que Andrómeda es escoltada al lugar de su sacrificio.
		vv. 3064-3075 sextillas asonantadas abbabb			Un canto fúnebre acompaña el momento en que Andrómeda está a punto de morir.
		vv. 3076-3489 romance u-a			Perseo llega in extremis, lucha con el monstruo marino y salva a Andrómeda.
		vv. 3490-3529 octavas reales			Lidoro interviene para decir que había seguido a Perseo tras su aventura con Medusa.
		vv. 3530-3787 romance e-o	Trinacria: costa (movimiento vertical)		Aparecen desde lo alto Discordia y Juno que declaran su derrota. Fineo intenta matar a Perseo, pero Lidoro le salva la vida. Aparición de Júpiter desde lo alto que reconoce a Perseo como su hijo y lo glorifica.
		vv. 3788-3795 seguidilla			Celebración musical del héroe.

BIBLIOGRAFÍA

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.

ANTONUCCI, Fausta, «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70.1, 2018, pp. 79-95.

BACCI, Mina, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, 157, 1963, pp. 68-77.

BÉHAR, Roland, «Prólogo», en Lope de Vega Carpio, *La fábula de Perseo*, ed. Roland Béhar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. I, pp. 821-863.

Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón, coord. Fausta Antonucci, Proyecto TeSpa 1570-1700. https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/.

CEBRIÁN, José, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, Ciudad de México: El Colegio de México, 1999.

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2023.

GENTILLI, Luciana, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni, 1991.

GILABERT, Gaston, *El encanto de los dioses. Mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.

GONZÁLEZ, Ximena Laura, «Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, coords. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 243-250.

MCGAHA, Michael D., «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 3-58.

MERRICK, Carol Ann, «Neoplatonic Allegory in Calderón's *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo*», *The Modern Language Review*, 67.2, 1972, pp. 319-327.

NÚÑEZ SEPÚLVEDA, Ariel, *Estudio y edición crítica de «Andrómeda y Perseo», Fiesta teatral de Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2023. Tesis doctoral, dirs. Ignacio Arellano Ayuso y Carlos Mata Induráin.

RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE/Sucesores de Rivadeneyra, 1896, vol. VI, pp. IX-CXL.

VEGA CARPIO, Lope de, *La fábula de Perseo*, ed. Roland Béhar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. I, pp. 821-1006.

VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.