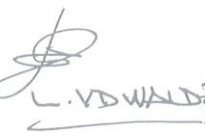


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

Evolución escenográfica del teatro mitológico de Lope de Vega

Alumno	Lic. Ávila Garnica, Víctor Alan
Maestría	Humanidades
Línea	Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana s. XVI - XVIII
Asesor	Dr. González García, Marcelo Serafín
Lector	Dr. Cazés Gryj, Josef Dann
Lector	Dra. Walde Moheno, Lillian von der
Matrícula	2143802146



L. V. WALDE



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

Fecha : 29/11/2016

Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO de MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA) del alumno VICTOR ALAN AVILA GARNICA, matrícula 2143802146, quien cumplió con los 120 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha veintinueve de noviembre del 2016 presentó la DEFENSA de su EXAMEN DE GRADO cuya denominación es:

EVOLUCIÓN ESCENOGRÁFICA DEL TEATRO MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 40 créditos y el programa consta de 160 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

Aprobar

JURADO

Presidente

Secretaria

[Signature]

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

[Signature]

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Vocal

[Signature]
DR. JOSÉF DANN CAZES GRYJ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

Evolución escenográfica del teatro mitológico de Lope de Vega

Alumno	Lic. Ávila Garnica, Víctor Alan
Maestría	Humanidades
Línea	Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana s. XVI - XVIII
Asesor	Dr. González García, Marcelo Serafín
Lector	Dr. Cazés Gryj, Josef Dann
Lector	Dra. Walde Moheno, Lillian von der
Matrícula	2143802146

ÍNDICE

1.	Introducción	3
	1.1 La Comedia Mitológica	4
	1.2 La Comedia Mitológica de Lope de Vega	14
	1.3 Metodología y Marco Teórico	21
	1.3.1 Fábula	24
	1.3.2 Texto espectacular	26
	1.3.3 Espacios	29
	1.3.4 Testimonios	32
2.	<i>Adonis y Venus</i>	34
	2.1 Fábula, Fuentes y Variantes de <i>Adonis y Venus</i>	34
	2.2 <i>Adonis y Venus</i> como Texto Espectacular	40
	2.3 La Relación Fábula-Puesta en Escena en <i>Adonis y Venus</i>	50
3.	<i>El Perseo</i>	53
	3.1 Fábula, Fuentes y Variantes de <i>El Perseo</i>	53
	3.2 <i>El Perseo</i> como Texto Espectacular	63
	3.3 La Relación Fábula-Puesta en Escena en <i>El Perseo</i>	75
4.	<i>El Vellocino de Oro</i>	78
	4.1 Fábula, Fuentes y Variantes de <i>El Vellocino de Oro</i>	78
	4.2 <i>El Vellocino de Oro</i> como Texto Espectacular	86
	4.3 La Relación Fábula-Puesta en Escena en <i>El Vellocino de Oro</i>	97
5.	<i>El Amor Enamorado</i>	100
	5.1 Fábula, Fuentes y Variantes de <i>El Amor Enamorado</i>	100
	5.2 <i>El Amor enamorado</i> como Texto Espectacular	105
	5.3 La Relación Fábula-Puesta en Escena en <i>El Amor Enamorado</i>	114
6.	Evolución Escenográfica del Teatro Mitológico de Lope de Vega. Conclusiones	117
	Bibliografía	120

1. INTRODUCCIÓN

Durante el Siglo de Oro se desarrollaron diversos géneros dramáticos, que iban desde la comedia de santos hasta la comedia burlesca. Entre la diversidad de géneros aparece la comedia mitológica, con textos como *Fieras afemina Amor*, *El Ulises* y *Los encantos de Medea*. Lope de Vega, que seguía las diferentes tendencias literarias de su época, no quedó fuera de los autores que desarrollarían el teatro mitológico, y de sus textos de este género se conservan sólo ocho.

Uno de los puntos más notables del teatro mitológico es el manejo escenográfico, que en el caso de Lope se percibe un cambio en este tema, así desde la más antigua (*Adonis y Venus*) hasta la última que escribió (*El Amor enamorado*). Con base en lo anterior, el objetivo de la presente investigación es presentar cómo se dan los cambios en el manejo escenográfico en cuatro comedias mitológicas Lope de Vega, las cuales se han seleccionado por la importante carga que tienen los elementos de decorado, maquinaria, utilería y vestuario para el desarrollo de las mismas. Las comedias a analizar son *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*.

Se espera que la presente investigación pueda servir tanto para futuros estudios sobre la puesta en escena durante el Siglo de Oro, como para reflexionar sobre el proceso creativo de los dramaturgos en dicho periodo. No obstante, también cabe considerar que el teatro mitológico de Lope de Vega ha sido poco estudiado, presentándose en algunas tesis doctorales, investigaciones sobre teatro áulico, y algunos artículos, muy a pesar de que en los últimos años han comenzado a publicarse ediciones críticas de este *corpus*.

A partir de lo anterior, en esta investigación se introduce tanto a la comedia mitológica áurea, como a la comedia mitológica lopesca, se presentan los conceptos para los análisis correspondientes, se da cuenta de la relación entre la fábula del dramaturgo y sus fuentes, se muestran los textos espectaculares de las obras en cuestión, y se revisa el vínculo entre fábula y espectáculo focalizando sobre la cuestión escenográfica.

1.1 LA COMEDIA MITOLÓGICA

En las *Obras de Lope de Vega*, publicadas entre 1890 y 1902, Marcelino Menéndez Pelayo clasificó la obra dramática, donde menciona el grupo denominado “comedia mitológica”, junto a las “históricas de asunto no español”. Sin embargo, en la materia de la comedia mitológica, habría que preguntarse qué es lo mitológico o, para ser más preciso, ¿qué es un mito?

Carlos García Gual propone como mito a la fábula antigua con una extraordinaria pervivencia en la memoria colectiva;¹ sin embargo, hay historias consideradas como mitos que desaparecen, y son sólo conocidas por los especialistas, baste pensar en los amores entre Jacinto, Eolo y Apolo. No obstante, hay que rescatar que este autor también habla del mito como la fábula de hechos sobrenaturales protagonizada por humanos extraordinarios o divinidades;² pero esta postura deja fuera mitos como las Edades del Hombre, narrado por Hesíodo.

¹ 1998, p. 18 – 9.

² García Gual, 1998, p. 18.

En un caso similar se encuentran las características definitorias del mito a partir de un mito creado por Lope: presencia de dioses y humanos, amor entre desiguales, metamorfosis, sucesos sobrenaturales, poder divino contra defensa humana, etc.;³ pues basta ver que ni Dafne, ni Apolo, ni Cupido son humanos, son una ninfa y dos dioses; los amores entre Marte y Venus no son entre desiguales, por el mutuo carácter divino de ambos personajes; la muerte de Procris no termina en metamorfosis, etc.

Lévi-Strauss propone que el mito es la fábula que debe responder a una pregunta de carácter existencial con elementos irreconciliables.⁴ Dicha definición implica una lectura que tome en cuenta el contexto de la creación del mito en cuestión.

Si entendemos que las fuentes del teatro mitológico son este tipo de fábulas, podría resultar muy abarcador el parámetro –para el conjunto de obras agrupadas por Menéndez Pelayo–, pues implicaría que buena cantidad de las comedias religiosas deberían ser consideradas en este corpus. De manera que debe delimitarse aún más. Para este caso, podría resultar funcional considerar aplicar también parte del criterio de García Gual, y delimitar a partir de los personajes que aparecen, que suelen ser humanos y seres sobrenaturales, pero presentes en las narraciones grecolatinas, sin valor historiográfico.

³ Martínez Berbel, 2005, p. 366.

⁴ 2013, pp. 123 – 124. El texto de Lévi-Strauss parece pensado para aplicarse al cuento folclórico, con una evidente influencia de Vladimir Propp; no obstante, a partir de “La gesta de Asdiwal”, puede plantearse la hipótesis de que los mitos grecolatinos y los cuentos folclóricos tuvieron una génesis similar, la cual debía considerar elementos como geografía y economía de las regiones donde se originaron (*ib.* 147). Con base en lo anterior cabe recordarse el comentario de Alberto Bernabé Pajares sobre la temática de la épica antigua, que ésta era principalmente de hechos históricos, genealogías, viajes, origen del universo, y humor (2014, p. 10), es decir, responden a una pregunta de carácter existencial.

El teatro áureo llevaba todo al espacio escénico: novelas, cuentos, ideas, poemas, historias, etc.,⁵ aun con diversas fuentes en varios casos. Entre las fuentes de la comedia mitológica áurea deben considerarse textos fundamentales como *La Odisea* y *Las metamorfosis*, pero también hay que tener presentes la gran cantidad de manuales mitológicos que circularon durante la época, como *Genealogía de dioses paganos* de Boccaccio,⁶ *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, entre otros. Sin embargo, más allá del manejo de las fuentes, debe tenerse presente que los dramaturgos no quedaban obligados a apearse completamente a ellas.

En un primer punto, puede hablarse de las diferencias con las fuentes a partir de la exégesis, lo que en el caso de Lope de Vega, menciona Martínez Berbel, hace que héroes como Hércules, Jasón y Teseo pierdan valores morales, mientras personajes como Orfeo cobren un valor positivo que derivaría en la interpretación cristológica de éste en *El divino Orfeo*, a pesar de la conducta que tuvo el personaje tras la muerte de Eurídice, según los textos grecolatinos.⁷ A este asunto cabe aplicar la interpretación alegórica ofrecida por los manuales, así como los textos más conocidos que permitiesen interpretar el mito en cuestión.

Como segundo punto hay que mencionar los encargos de estas obras, ya que, como teatro usualmente destinado a la corte, es factible pensar en un objetivo propagandístico.⁸ En este caso, podemos hablar de la secuencia del palacio de Marte, en *El vellocino de Oro* de

⁵ Couderc, 2009, p. 52n3. Al respecto de esto, basta ver la lista de *El Peregrino en su patria*, de la cual se deduce la escritura de una comedia basada en Garcilaso de la Vega y otra en el *Lazarillo de Tormes*.

⁶ Al respecto de este título, que es uno de los más mencionados por la crítica, razón por la que es anotado, conviene recordar que la fama del autor en la época de Lope no era la mejor, por aparecer en el *Índice* de libros prohibidos (Dixon, 2013, p. 48)

⁷ Martínez Berbel, 2005, pp. 354 – 8.

⁸ García Carrasco, 2007, p. 27; Profeti, 1999, p. 25. Claro está que el teatro no era el único género literario empleado con fines propagandísticos en favor de la corte, pues también hay ejemplos de esta práctica en la obra lírica de Quevedo y del Conde de Villamediana.

Lope de Vega, secuencia en la que aparece Marte sentado en un trono, dentro de un salón donde se encuentran los cuadros de los nueve de la fama (más un cuadro de Carlos V).

Otro punto importante es la cantidad de personas que participarían, pues los cortesanos disfrutaban actuar en las comedias,⁹ y considerando el punto anterior, esto implica una modificación a la fábula. Esto podría bien ilustrarse, no sólo con casos como los de la comedia mitológica, sino también de la caballeresca como *El premio de la hermosura* y *La gloria de Niquea*, que exigen modificación a las historias, una de Angélica y otra de Amadís de Grecia.

Conviene tomar en cuenta el motivo del festejo como un punto por el cual podría modificarse la fábula, ya que al ver a la comedia mitológica como teatro de común puesta en escena en la corte, debe tenerse presente que se hacía por diferentes motivos: los festejos de acuerdos, de paces, de matrimonios, de un nacimiento, etc.¹⁰ Esto permitiría que se diesen incluso discursos propagandísticos, como hace Lope en *El vellocino de oro*, con lo que el festejo solía devenir competencia de panegíricos para obtener favores áulicos,¹¹ y provocaba que algunas piezas no pareciesen tener coherencia en la trama.¹²

Un último punto que permite desapegarse de las fuentes es el tema espectacular, pues aunque estas piezas por sí solas suelen requerir elementos de maquinaria, es entendible que por generar un mayor atractivo visual, los dramaturgos modificasen el mito agregando

⁹ Lobato, 2007.

¹⁰ *Ib.*, p. 94.

¹¹ Martínez Hernández, 2007, p. 53. Por poner un ejemplo a lo mencionado, puede recordarse la competencia entre Lope y Villamediana por los favores de Felipe IV, al que alabaron en los festejos por su cumpleaños con las comedias *El vellocino de oro* y *La gloria de Niquea*.

¹² Sánchez Aguilar, 2010, pp. 36 – 37n8. El autor ejemplifica el problema de la falta de coherencia con *El Perseo*, al comentar que es tanto el deseo del dramaturgo por saturar la obra con alabanzas y abarcar la mayor cantidad de elementos del mito, que la obra resulta incoherente en muchos momentos.

pasajes, como la batalla en *El mayor encanto, amor*; o mezclasen mitos, como lo hace Juan de Espinosa Medrano en *Rapto de Proserpina y sueño de Endimión*. Por otro lado, también podría darse el caso contrario, en que los mitos superasen las posibilidades escénicas, haciendo que el dramaturgo debiese llegar al mismo fin de la fuente, pero con otros medios, como en *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla (pues Creúsa, según el mito, muere quemada al portar un vestido que Medea le ha enviado, pero Rojas Zorrilla omite ese hecho, y mata al personaje en un espacio ausente, aun como parte de un gran incendio provocado por la hechicera).

El teatro mitológico derivó de la tragicomedia pastoril italiana y expandió sus posibilidades durante el siglo XVI en las cortes de Mantua y Florencia.¹³ Estaba destinado a saciar ansias de fantasías cortesanas,¹⁴ aunque su auge será, como hace notar Ignacio Arellano, con la presencia de grandes espacios escénicos, que cuadra cronológicamente con la actividad literaria de Calderón de la Barca.¹⁵ Dichos espacios generalmente estaban acompañados de costosos y aparatosos efectos escenográficos,¹⁶ los cuales incrementaron a partir de la década de 1620 por la llegada a España de ingenieros italianos.¹⁷

Acerca del espectáculo de este género, Ignacio Arellano comenta que es la cumbre de los festejos barrocos, por mezclar poesía, música, pintura y esculturas,¹⁸ elementos que han

¹³ Valencia, 2002, p. 1059.

¹⁴ *Ib.*, pp. 10 – 11.

¹⁵ 2001, p. 14. A este respecto, anota Javier Aparicio Maydeu que los primeros puntos de inflexión en el desarrollo del teatro barroco cortesano fueron *La gloria de Niquea* de Villamediana y *La selva sin Amor* de Lope (1999, p. 32).

¹⁶ Valencia, 2002, pp. 10 – 11.

¹⁷ Couderc, 2009, p. 52. Para una mayor exactitud sobre la fecha hay que señalar la llegada de Giulio Cesare Fontana a España, como encargado de la maquinaria para la fiesta de *La gloria de Niquea*, ocurrida en 1622 (Profeti, 2007, p. 14).

¹⁸ 2001, p. 11. Señala también el autor que tales elementos solían estar coordinados con el tema de la comedia que fuese a presentarse, con lo que los espectadores veían las imágenes de la puesta en escena primero en pinturas o esculturas para después ver cómo los actores las llevaban al escenario.

dado pie a que Joan Oleza se refiera a la comedia mitológica como parte de las comedias de aparato, cuyos rasgos son: estructura desordenada con tema espectacular, abundancia de personajes, corto número de secuencias, acotaciones específicas enfocadas en escenografía, discurso sofisticado, materia literaria de tradición cortesana, escenario aparatoso, efectos especiales y música.¹⁹ Aunque lo enumerado cuadra bien con buena cantidad de la comedia mitológica, no es aplicable a toda:

- En *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla, se emplea la mínima cantidad de personajes para el desarrollo de la fábula.
- En *El marido más firme* de Lope de Vega, aunque la mayor parte del discurso es sofisticado, el gracioso tiene un discurso completamente alejado de tal característica, como hace notar Menéndez Pelayo.²⁰ Incluso, cabría hablar de la comedia burlesca de tema mitológico, como *Céfalo y Procris* de Calderón de la Barca.
- En *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Juan de Guevara, no se dan didascalías explícitas que hablen de un espacio escénico aparatoso; incluso, parece que podría presentarse la obra en un corral. En esta situación, se encuentran la mitad de las comedias mitológicas de Lope de Vega (*Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*), de las cuales, Teresa Ferrer ha comentado que por sus mínimos requerimientos espectaculares, debieron ser intentos del dramaturgo por llevar al corral la materia mitológica.²¹

¹⁹ 1986, pp. 312 – 24.

²⁰ 1949, p. 238.

²¹ 1991, p. 167.

De tal manera que, aunque se ha dicho que el espacio escénico aparatoso es una necesidad para la comedia mitológica, es claro que no es una obligación, pero sí un elemento recurrente. Como factor común a la comedia mitológica, conviene detenerse un momento sobre los espacios escénicos en los que llega a ser la puesta en escena de dicho género. Teresa Ferrer comenta sobre la temprana comedia de *Adonis y Venus* (compuesta antes de 1604²²), que debió presentarse en una de las cámaras de palacio, acorde con el inventario de las pertenencias de los cortesanos que se conservan²³ aún con un mínimo aparato escenográfico, pues sólo requiere un escotillón, una nube y un fondo teatral. De manera que se sabe que la puesta en escena de estos espectáculos llegó a ocupar un sitio interior del palacio, como el Salón de comedias del Alcázar de Madrid (en la época de Felipe II) o el Salón Dorado (en la época de Felipe IV).²⁴

Othón Arróniz apunta sobre la creación de corrales en los palacios, con las mismas limitaciones de los corrales comerciales, situación destacable por ser contraria a las prácticas italianas del momento, y señala que Felipe IV en 1622 buscó que se crease un corral más en palacio.²⁵ Estos espacios escénicos podrían explicar los casos de comedias mitológicas con mínimas exigencias escenográficas.

Maria Grazia Profeti, en su estudio introductorio a *El vellocino de oro* de Lope de Vega, habla, aunque poco, de la puesta de la pieza en el jardín de negros.²⁶ El manejo del jardín ofrecía a los dramaturgos la posibilidad de emplear más recursos escénicos para el

²² Morley, 1968, p. 52

²³ 1993, p. 37. Entre los artículos mencionados se hallan máscaras y disfraces, propios para fiestas dramáticas.

²⁴ Ferrer, 1993, p. 37.

²⁵ 1977, p. 197.

²⁶ 2007, p. 14.

desempeño de los actores en escena,²⁷ ya que, en varias ocasiones, estos espacios se podían complementar con lagos, donde pudiesen ocurrir acciones, desde el manejo de máquinas anfibas, hasta la presencia de isletas para que allí se colocasen los espectadores (como da cuenta la relación de la fiesta de *El premio de la hermosura* de Lope).²⁸ Hay que mencionar que no todo se dejaba para el jardín, sino que se realizaba un teatro efímero con la tramoya correspondiente a la fiesta.

La llegada a España de Cosme Lotti (1626)²⁹ fue la marca de una renovación de los modelos para la puesta en escena, pues implicaba una producción de la que Lope se quejó, comentando que en *La selva sin Amor* lucieron más las máquinas que los versos.³⁰ Esta pieza, aunque no mitológica, contó para la puesta en escena con un tablado que cambiaba de color y hacía parecer que se pasaba de agua a prado al instante, así como con cisnes de invención que tiraban del carro de Venus y maquinaria que permitía colocar a Amor volando.

Para mediados de la década de 1630, se estrenó la extensión del Cuarto Real, conocida como el Palacio del Buen Retiro, que contaba con varios espacios escénicos, con las más novedosas técnicas para su época, y que funcionaría como modelo para algunos teatros modernos, ya que, a diferencia de los modelos renacentistas que tenían el tablado rodeado por tres de sus lados con espacio para los espectadores, los tablados del Buen Retiro estaban separados. Los escenarios que se tenían estaban desde entre los árboles hasta en el estanque,³¹ aunque siempre acompañados por las invenciones de Lotti y de Bacio de Bianco, que

²⁷ Díez, 2002, pp. 46 – 51.

²⁸ Ferrer, 1993, p. 248.

²⁹ García Cueto, 2007, p. 315.

³⁰ Sainz Robles, 1991, p. 537.

³¹ Arróniz, 1977, p. 215 – 6.

permitieron mostrar en *El Amor enamorado* de Lope, la metamorfosis de Dafne en laurel, delante del espectador.

De igual manera cabría mencionar dónde eran las puestas en escena de los autos sacramentales con tema mitológico. Varey apunta que los primeros autos se presentaron en escenarios fijos, así como que llegaban a ocurrir tres puestas del mismo auto, una pública, una para el rey y una de ensayo para el ayuntamiento. Los autos sacramentales se pasaron de espacios fijos a carros, los cuales fueron creciendo acorde a las necesidades físicas de la tramoya.³²

Contrario a lo antes mencionado sobre la opinión de Ferrer, acerca de la posibilidad de que Lope de Vega intentase llevar la comedia mitológica al corral, hay que tomar en cuenta las notas de José Amezcua sobre los códigos que comparten los receptores del teatro,³³ ya que al ver la comedia mitológica como un *corpus* culto, es difícil suponer que fuese destinada para un sitio fuera de palacio, con lo que Profeti asegura que el teatro mitológico era escrito sólo para una élite³⁴. A esto hay que incluir los elementos que se daban en la fiesta, no sólo cortesana sino de tema mitológico.

En estas fiestas de tema mitológico, solía mostrarse una gran cantidad de elementos que remitiesen a la cultura grecolatina, desde esculturas, hasta cuadros,³⁵ como los de Tiziano, cuyas imágenes solían ser también presentadas en las comedias, como ocurre en

³² 1987, pp. 340 – 2.

³³ 1987, p. 38.

³⁴ 1999, p. 25. Con lo arriba mencionado no afirmo que la comedia mitológica nunca haya sido llevada a los corrales, pues es sabido que *El Perseo* fue presentado en uno, como se apunta en el respectivo análisis que hago de la obra; sin embargo, me parece claro que el espectador ideal de este género era el cortesano, por las constantes referencias cultas y los elementos de la fiesta que ellos podían costear, de manera que esta comedia debió ser principalmente escrita para presentarse en ambiente áulicos.

³⁵ Díez, 2002, p. 92.

*Adonis y Venus*³⁶ y en *El Perseo*,³⁷ donde hay secuencias con movimientos escénicos que resultan claras referencias a los cuadros del mencionado pintor.

Conviene anotar que en 1600 se estrenó *El Orfeo* de Alessandro Striggio, con música de Claudio Monteverdi, en Mantua, como la primera ópera. Este estilo se llevó a España en 1627, con *La selva sin Amor*; sin embargo, la presencia de la música en la comedia mitológica es uno de los elementos más notables, como hace notar Menéndez Pelayo cuando denomina a *Adonis y Venus* como drama lírico o intento de ópera,³⁸ así como cuando aplaude la musicalidad de *El marido más firme*, con la seguridad de que debió ser un espectáculo muy cercano a la ópera.³⁹ Por esto, José Antonio Pinel Martínez, al referirse a la comedia mitológica calderoniana, no se limita al decir que ésta ya era una ópera,⁴⁰ con claros ejemplos como *La púrpura de la rosa* y *Fieras afemina Amor*.

Antes de estudiar la puesta en escena, hay que tener presente que no se tienen conocimientos claros de todas, ya que ni siquiera las poéticas de la época trabajan sobre esta parte del teatro. Lo que se sabe es por relaciones de fiestas,⁴¹ a partir de las cuales se han hecho conjeturas.

³⁶ Armas, 2009, p. 102.

³⁷ Béhar, 2009, p. 224.

³⁸ 1949, p. 154.

³⁹ *Ib.*, pp. 236 – 7.

⁴⁰ 1998, p. 273. Es quizá el elemento musical el motivo por el cual estas obras suelen ser de menor extensión que las de otros géneros. Sin embargo, me parece arriesgado hacer tal afirmación, de manera que dejo lo anterior como una mera observación y posible premisa para alguna investigación posterior.

⁴¹ Se conservan sólo algunas relaciones de fiesta, como los textos de Juan Christóval Calvete y Antonio Hurtado de Mendoza, en los que se da cuenta del desarrollo del evento, y se mencionan algunos elementos que integran el aparato escenográfico empleado para la ocasión.

1.2 LA COMEDIA MITOLÓGICA DE LOPE DE VEGA

El *corpus* conservado de la comedia mitológica de Lope se compone de:

- *Adonis y Venus* (1597 – 1603). Sobre los amores de la diosa y el cazador.
- *El Perseo* (1611 – 1615). Fábula que va desde la fecundación de Dánae, hasta el rescate de Andrómeda.
- *Las mujeres sin hombres* (1613 – 1618). Sobre la estadía de Hércules en la isla de las amazonas.
- *El laberinto de Creta* (1610 – 1615). Fábula de Ariadna, que va desde su encuentro con Teseo hasta su encuentro con Baco.
- *El marido más firme* (1620). Sobre el matrimonio de Orfeo y Eurídice.
- *La bella Aurora* (1620 – 1625). Sobre los celos entre Céfalo y Prócris.
- *El vellocino de oro* (1622). Sobre la estadía de Jasón en la isla de Colcos.
- *El Amor enamorado* (1630). Sobre los amores entre Apolo y Dafne.

Otras obras no conservadas, pero probablemente de tema mitológico mencionadas en la lista de *El Peregrino en su patria* son:

- Las Amazonas
- Hero y Leandro
- Los amores de Narciso
- Rómulo y Remo
- Psique y Cupido
- La Semíramis

- La torre de Hércules
- La reina de Lesbos
- La Atalanta

La cronología del *corpus* conservado presenta el problema de que las fechas de datación propuestas por Morley y Bruerton tienen rangos que se entrecruzan entre ellas, así como la mención a una comedia titulada *El vellocino de oro* en *El Peregrino* (anterior a la fecha de Morley y Bruerton).

Menéndez Pelayo establece un orden para presentar las comedias mitológicas de Lope, pero basado en *El Peregrino en su patria: Adonis y Venus, Las mujeres sin hombres, El Perseo, El laberinto de Creta, El vellocino de oro*,⁴² *El marido más firme, La bella Aurora, y El Amor enamorado*. Este orden ha influido en trabajos de análisis como el de Martínez Berbel, quien halla en esta secuencia la evolución en la interpretación del mito. Sin embargo, un conflicto al que se enfrenta la propuesta cronológica de Menéndez Pelayo es la datación de *El vellocino* (1622) y *El marido* (1620). Ante esto, Díez Borque ha comentado sobre *El vellocino* conservado, que debe ser la refundición de un texto anterior presentado en Toledo,⁴³ adaptado para los festejos de Felipe IV.⁴⁴

Teresa Ferrer acomoda *El vellocino* como la anterior a *El Amor*, con base en que son obras de madurez en el despliegue de recursos escenográficos de Lope.⁴⁵ Siguiendo la propuesta de Ferrer, me parece que hay una evolución en el manejo de la escenografía dentro de las demás obras, un manejo que va de mayor a menor presencia. De manera que el orden

⁴² De las conservadas, es la tercera mencionada en la lista, pero el autor la consideró como la quinta, probablemente por el conocimiento que tuvo sobre la puesta en escena en los festejos del cumpleaños de Felipe IV.

⁴³ Díez, 1995, p. 158.

⁴⁴ Shergold, 1967, pp. 272 – 273.

⁴⁵ Ferrer, 1996, pp. 47 – 64.

propuesto sería *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*.

Las comedias mitológicas de Lope parecen, en su mayoría, de tipo episódico,⁴⁶ lo que puede ser por el principio del dramaturgo de mostrar al espectador cuanto éste espere ver en escena.⁴⁷ De manera que la fuente conocida por el espectador es importante para estas comedias, a pesar de las consideraciones de que el material de algunas piezas sea invención de Lope⁴⁸

Las fuentes empleadas por Lope para sus comedias mitológicas pueden clasificarse en fuentes para la fábula, fuentes para la trama y fuentes para la puesta en escena.

- Las fuentes para las fábulas son aquellas que inspiran la acción. Entre éstas están *Las metamorfosis* de Ovidio,⁴⁹ *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio,⁵⁰ *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, y *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria.

⁴⁶ La comedia episódica es aquella que representa varias acciones, usualmente vinculadas a partir de un personaje principal. (Aristóteles, *Poética*, VIII).

⁴⁷ Vega, 2012, vv. 205 – 210.

⁴⁸ Martínez Berbel asume que *Las mujeres sin hombres* y *El Amor enamorado* son comedias con fábula inventada por Lope, pero con influencia de Pedro Mexía y Pérez de Moya para la primera, y de Ovidio para la segunda (2005, pp. 354 – 367).

⁴⁹ Por las fechas propuestas por Morley y Bruerton para las comedias mitológicas conservadas de Lope, resulta factible suponer que Lope al componerlas ya conocía el texto de Ovidio en la traducción de Jorge de Bustamante de 1595.

⁵⁰ Como ya he anotado antes, éste era uno de los autores con mala fama en España por su presencia en el *Índice* de libros prohibidos (Dixon, 2013, p. 48), sin embargo es también uno de los más mencionados por la crítica que ha analizado las fuentes de la comedia mitológica de Lope y del Siglo de Oro.

- Las fuentes para la trama son aquellas que influyen en cómo desarrollar la fábula. Entre éstas están *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y las églogas de Garcilaso de la Vega,⁵¹ aunque sólo aplicables a algunas comedias.
- Las fuentes para la puesta en escena son aquellos referentes visuales que se tratarían de imitar, a manera de referente para crear una mayor cercanía entre el espectador y la puesta en escena. Entre éstas se han identificado las pinturas de Tiziano,⁵² aunque sólo aplicables a algunas comedias.⁵³

Al respecto de la puesta en escena, Teresa Ferrer ha propuesto una bipartición del *corpus* a partir de cuáles fueron destinadas a palacio y cuáles a corral (como intentos de adaptación del género), con base en las exigencias escenográficas para dichas obras.⁵⁴

Comedias destinadas a palacio	Comedias destinadas a corral
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Adonis y Venus</i> • <i>El Perseo</i> • <i>El vellocino de oro</i> • <i>El Amor enamorado</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El laberinto de Creta</i> • <i>Las mujeres sin hombres</i> • <i>El marido más firme</i> • <i>La bella Aurora</i>

Sin embargo, sólo se tiene claro cuáles fueron los espacios escénicos de dos obras: el jardín de negros para *El vellocino de oro*, y el palacio del Buen retiro para *El Amor enamorado*.

⁵¹ Béhar, 2010, p. 47.

⁵² Armas, 2009, p. 102.

⁵³ Al respecto de la relación entre las comedias y las pinturas, bien podría percibirse el tópico *pictura ut poiesis* como eje central de la creación de ciertas secuencias de la obra de Lope.

⁵⁴ 1991, p. 167.

Así mismo, se ha especulado acerca de la puesta en escena de *Adonis y Venus* y de *El Perseo*. De la primera, se ha propuesto que debió ser la puesta en escena en una habitación de palacio, con un mínimo aparato escenográfico que permitiese los movimientos solicitados por Lope.⁵⁵ De la segunda, se ha propuesto que la puesta en escena debió ser algún en jardín con un gran aparato escenográfico, todo bajo la dirección de Lope,⁵⁶ y con segura participación de cortesanos.⁵⁷

Al respecto de las comedias propuestas para corral, encuentro anotaciones sobre aparato escenográfico que Teresa Ferrer no toma en cuenta, como son las embarcaciones en *El laberinto de Creta* y *El marido más firme*. De igual manera, la autora parece creer que se necesita de una anotación detallada de elementos escénicos para que una obra fuese llevada a la corte,⁵⁸ cuando sabemos que *La selva sin Amor* carece de didascalias explícitas pero es de corte. Allende a lo anterior, me parece prudente recordar que el teatro mitológico está en función de una élite cortesana,⁵⁹ a la que espera satisfacer en cuanto a fantasías, tal como lo está el teatro caballeresco.

Sobre las condiciones de las puestas en escena, se sabe que Lope comenzó a trabajar con ingenieros italianos para estas obras, aunque sólo se tiene seguridad de quiénes fueron los ingenieros en los casos de *El vellocino de oro* y de *El Amor enamorado*, con Giulio Cesare Fontana y Cosme Lotti, respectivamente, como encargados de la tramoya. Por otro lado, es de hacer notar que la maquinaria empleada por Lope para su teatro mitológico funciona

⁵⁵ Ferrer, 1993, p. 37.

⁵⁶ González de Amezúa, 1935, p. 313.

⁵⁷ Ferrer, 1996, pp. 57 – 8.

⁵⁸ Basta pensar en otros casos como *Arcadia* o *El castigo sin venganza*, que no tienen ni tantas didascalias explícitas ni grandes aparatos para el desarrollo de la puesta en escena, o *La selva sin Amor* (primera ópera española), que no tiene didascalias explícitas sobre el gran aparato escenográfico mencionado en el prólogo de Lope.

⁵⁹ Profeti, 1999, p. 25.

primero como un apoyo para la diégesis, y sólo tras *La bella Aurora* comienza a estar en función del mero espectáculo.⁶⁰

Los movimientos de los actores en el espacio escénico evolucionan al pasar de ser todos anotados en didascalias explícitas en *Adonis* y *Venus* a quedar sólo como parte de las didascalias implícitas en *El Amor enamorado* (mientras las didascalias explícitas se enfocan principalmente en las máquinas).

Son importantes los cuadros que debían ser mostrados en la fiesta mitológica, ya que en ellos se apoyará Lope no sólo para la caracterización de los personajes, sino también para algunos movimientos en el espacio escénico, como ya he comentado. Entre los cuadros más probables están *Venus* y *Adonis*, *Perseo* y *Andrómeda* (de Tiziano), y *Diana cazadora* (de Rubens), aludidos en otros textos del dramaturgo, como *La viuda valenciana*⁶¹ y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.⁶²

Por último, conviene hacer mención sobre la cuestión de las ediciones modernas y los estudios realizados sobre el *corpus*. Desde hace unos años se han reanimado los estudios y las publicaciones sobre obras no tan conocidas de autores del Siglo de Oro, de manera que han comenzado a publicarse ediciones de algunas obras mitológicas de Lope de Vega.

Existen en este momento sólo cuatro comedias mitológicas de Lope con edición crítica. Sin embargo, también pueden hallarse algunas comedias tanto en misceláneas como en versiones electrónicas. No obstante, se sabe que grupos especializados en el dramaturgo

⁶⁰ A este respecto, el caso de *El Perseo*, donde se da un movimiento apoyado por maquinaria para la aparición de Virgilio, momento innecesario para la diégesis, pero justificable al suponer un cambio en el espacio patente que obligase a colocar una secuencia de relleno.

⁶¹ Armas, 2009.

⁶² Carreño, 2013, p. 555n*.

trabajan en la próxima publicación de las *Partes XVI, XIX y La Vega del Parnaso*, donde se ubican las comedias mitológicas.

Los estudios de las comedias publicadas trabajan sobre distintas áreas. En su estudio de *El amor enamorado* (1978), John B. Wooldridge anota fuentes del mito y algunos asuntos al respecto del estreno de la obra en su tiempo. En su estudio de *El Perseo* (1985), Michael D. McGaha revisa composición, fuentes y temas. En su estudio de *El vellocino de oro* (2007), Maria Grazia Profeti comenta principalmente las cuestiones de la transmisión del texto y la puesta en escena. En su estudio de *Las mujeres sin hombres* (2008), Óscar García Fernández se enfoca principalmente en las fuentes del mito, sin dejar de lado la puesta en escena.

Lo anterior no quiere decir que sólo estas obras hayan sido objeto de estudio, pues basta ver la tesis doctoral de Antonio Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega: Siete comedias de inspiración ovidiana*, para percatarse del profundo rastreo de fuentes y análisis de personajes que se hace respecto del teatro mitológico de Lope. Otro texto que se detiene en el teatro mitológico de Lope es el de Agustín Sánchez Jiménez, *Lejos del Olimpo: El teatro mitológico de Lope de Vega*, muy enfocado en la composición de las obras, así como sus fuentes y variantes respecto de otros autores que hayan manejado los mismos mitos. Quizá el estudio más completo, aunque no tan detallado, es la tesis doctoral de Natividad Valencia López, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, ya que contiene, a lo largo de los dos tomos de su tesis, datación, transmisión textual, fuentes, análisis temático, estructura, estilo, versificación y puesta en escena de cada obra.

Hay otros autores importantes para el tema, como son John Varey y Teresa Ferrer, quienes han proporcionado estudios sobre las puestas en escena, con menciones a la comedia mitológica de Lope de Vega, basándose en relaciones de fiestas. Antonio Sánchez Jiménez y Frederick Armas han anotado los vínculos entre el teatro de Lope y otras artes, como la

pintura. José María Díez Borque e Ignacio Arellano han trabajado sobre la fiesta cortesana. Alejandro García Reidy ha destacado el tema del mecenazgo y del oficio del dramaturgo. Ruano de la Haza ha otorgado un panorama de la maquinaria teatral empleada durante el periodo áureo.

1.3 METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

La escenografía es, etimológicamente, la descripción de la escena; para los griegos era el arte de adornar el teatro, y en el Renacimiento era la técnica de pintar un telón de fondo en perspectiva; actualmente, se entiende escenografía como la ciencia del escenario.⁶³ Al revisar tales definiciones del término, se encuentra que todas tratan sobre el escenario, y algunas sobre su adorno, de manera que podría pensarse que la escenografía es la ciencia de adornar el escenario para la puesta en escena. Con base en lo anterior, puede suponerse que todo lo inmerso en el escenario es objeto de la escenografía, dejando dentro del estudio de esta ciencia elementos como el decorado, la maquinaria, la utilería, y el vestuario de los actores.

Desde principios del siglo XX surgió el término “escenología”, que remite a la ciencia y teoría de la puesta en escena, que implica una toma de consciencia de la representación como un arte autónomo y como conjunto de técnicas decisivas para la interpretación de la obra teatral.⁶⁴ A partir de lo ello, estudiar la escenografía (parte fundamental de la puesta en escena y, por lo tanto, también objeto de la escenología) debe permitir nuevas perspectivas de interpretación de una obra teatral.

⁶³ Pavis, 1980, p. 173.

⁶⁴ *Ib.*, p. 175.

Se dice que la evolución es pasar de un estado a otro, que es cambiar de conducta o propósito, que es transformarse.⁶⁵ Ahora cabría preguntarse si puede evolucionar una ciencia como la escenografía. A tal cuestionamiento me permito comentar que hay evoluciones evidentes en la manera de adornar el teatro, como se percibe al ver cómo Calderón de la Barca maneja el escenario, y compararlo con Leandro Fernández de Moratín. Sin embargo, lo anterior se puede justificar diciendo que son dos dramaturgos de dos momentos distintos de la historia del teatro español, por lo que se podría plantear la misma pregunta de la evolución de la escenografía aplicándose a solo un dramaturgo.

¿Puede evolucionar la escenografía de un solo dramaturgo como Lope de Vega? Mi respuesta es sí. La escenografía sí puede evolucionar, y un claro ejemplo de cómo ocurre esto es el teatro mitológico de Lope de Vega. Dicho teatro resulta uno de los menos estudiados, quizá por quedar opacado ante obras como *Fuente ovejuna* o *El caballero de Olmedo*. No obstante, los estudios dedicados a estas piezas han encontrado en cuatro de ellas grandes escenarios que revelan un impresionante manejo de la escenografía.⁶⁶

El *corpus* mitológico de Lope de Vega consta de ocho piezas conservadas, sin embargo, las cuatro piezas con grandes escenarios son *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*. En estas obras de teatro aún hay mucho material para analizar desde distintas perspectivas, ya que aun con algunos trabajos sobre sus escenografías, es claro que estos no se han detenido más que en la recolección de datos sobre cómo fue la puesta en escena.

⁶⁵ “Evolucionar”, *DRAE*, 2007.

⁶⁶ Ferrer, 1991, p. 167. Teresa Ferrer clasifica las comedias mitológicas de Lope de Vega a partir de las exigencias escenográficas, acomodando a las que solicitan grandes escenarios dentro del grupo de “comedias para palacio”, y al resto como “comedias para corral”.

Para mostrar la evolución escenográfica en la comedia mitológica de Lope de Vega, en el presente trabajo se revisan las fábulas de las comedias en cuanto a la relación que conservan con sus respectivas fuentes para saber qué se intentaba mostrar. Se establecen textos espectaculares para conocer cuáles son los elementos solicitados por el dramaturgo para la puesta en escena con el objetivo de tener una idea de cómo se mostró. Se revisa la relación de lo espectacular con lo planteado en la fuente –focalizando sobre decorado, maquinaria, utilería y vestuario–, con una propuesta sobre el porqué de la relación, y se comparan dichas relaciones entre las distintas comedias mitológicas de Lope.

Lo anterior significa que no se realizará un comentario sobre ciertos elementos de la fábula, como personajes o versificación, no por no considerarlos importantes, sino por considerar que pueden desviar la atención del tema principal de la presente investigación. Tampoco se presentará una versión definitiva de cómo fueron las puestas en escena, por la obvia imposibilidad de saber con exactitud cómo fueron éstas.

Sobre las fuentes, conviene señalar que emplearé principalmente autores clásicos como Ovidio, Higino y Apolodoro, en lugar de apoyarme en los principales manuales mitológicos de la época (*Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, y *Teatro de los dioses* de Baltasar de Vitoria), esto por considerar los siguientes dos factores: tales manuales se inspiran en los autores clásicos que circulaban y, como apunta Víctor Dixon, es altamente probable que Lope no hubiese leído a autores como Boccaccio,⁶⁷ segunda gran autoridad propuesta como fuente para las comedias mitológicas del dramaturgo.

⁶⁷ 2013, p. 48. La tesis de Dixon se sustenta en la fama que gozaba Boccaccio en España, causada por estar su obra *El Decamerón* entre los libros prohibidos.

Con base en lo anterior, conviene definir ciertos conceptos como fábula, texto espectacular, y espacio.

1.3.1 Fábula

Cascales comenta, al inicio de su segunda tabla poética, que podría haber poesía sin afectos ni costumbres, pero no sin fábula, y que aún con una excelente imitación de costumbres y un gran manejo de sentencias, sin fábula, el poeta no habría cumplido con su oficio.⁶⁸

Aristóteles define a la fábula como “composición de los hechos y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”,⁶⁹ y la considera como la parte más importante de una obra, por remitir a las acciones imitadas. Se ha recomendado que en la fábula se imite sólo una acción, sugerencia que también hace Lope de Vega.⁷⁰ Sin embargo, puede ocurrir que una comedia sea episódica, es decir, que se componga de un conjunto épico (muchas fábulas).⁷¹

Las fábulas contienen un inicio, un medio y un fin, no deben comenzar ni terminar en cualquier punto, y conviene que abarquen sólo cierta magnitud de la acción imitada para que

⁶⁸ Cascales, 1975, p. 43. Aunque el autor no define a la fábula como una parte cualitativa –como lo hace Aristóteles–, me parece que ya hay cierta influencia de la *Poética* en sus ideas, porque parte del principio aristotélico de que toda poesía es imitación (*Poética*, I) para llegar al punto de la importancia de la fábula, justo como lo hace el griego (VI).

⁶⁹ Aristóteles, *Poética*, VI.

⁷⁰ Adviértase que este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica (2012, vv. 181 – 183). Hago hincapié en esto, pues parece interesante resaltar cómo hay paralelos entre la obra aristotélica y la de Lope, ya que suelen señalarse más las diferencias a partir de los versos 189 – 192 (De un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la baja comedia).

⁷¹ Aristóteles, *Poética*, XVIII.

los espectadores puedan recordarla con facilidad;⁷² por otro lado, Lope sugiere que la fábula abarque todos los actos que el público espera recibir, a pesar de cuántas acciones puedan mostrarse.⁷³

Se considera compleja una fábula cuando por su estructura, sus hechos, necesidad, o verosimilitud, surgen peripecia (cambio de acción en sentido contrario), agnición (cambio de ignorancia a conocimiento), y lance patético (acción destructora); sin embargo, cuando no hay ni peripecia ni agnición, pero sí se da el cambio de fortuna, se considera que la fábula es simple.⁷⁴

Las obras tienen un nudo (actos desde el inicio hasta la peripecia) y desenlace (actos desde la peripecia hasta el final),⁷⁵ y pueden ser complejos (con peripecia y agnición), patéticas, de carácter, o de espectáculo.⁷⁶

Por último, añade Ubersfeld, que de una fábula se pueden crear diversos textos dramáticos, por tratarse sólo de una acción con un escaso número de relaciones actanciales, con lo que concluye que la fábula es la exposición horizontal y sin relieve de un relato de sucesos.⁷⁷ Esto sirve para dejar clara la diferencia entre fábula y trama, pues mientras la fábula es un relato (compuesto por elementos recurrentes⁷⁸), la trama es la estructura

⁷² Aristóteles, *Poética*, VII – VIII.

⁷³ Vega, 2012, vv. 205 – 210. Ésta es una de las claras controversias entre ambos autores, a las que me refiero en nota 71.

⁷⁴ Aristóteles, *Poética*, X – XI.

⁷⁵ Comenta Lope de Vega que conviene que el nudo se desarrolle desde el principio y hasta la última secuencia se dé el desenlace, para evitar que el público sospeche con anticipo cuál será la conclusión (2012, vv. 231 – 239).

⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, XVIII.

⁷⁷ 1989, p. 42 – 43.

⁷⁸ Lévi-Strauss, 2013, pp. 113 – 122. El autor, apoyado en Propp, emplea los términos “forma” y “estructura” para analizar la composición de los cuentos, localiza los elementos de la fábula en la forma y los de la trama en la estructura, y entiende esta última como la serie de combinaciones posibles para presentar la acción.

presentada al receptor,⁷⁹ cuyo paradigma en la épica es *La Odisea*, por ser un relato que se extiende por la estructura que desarrolla episodios.⁸⁰

1.3.2 Texto Espectacular

El texto espectacular es la descripción del desarrollo del espectáculo,⁸¹ a partir de las didascalias,⁸² cuyo principal aporte es la apertura de posibilidades de análisis de la obra teatral por permitir saber cuáles fueron los recursos que se tenían para las puestas en escena. Es importante hacer notar que, a pesar de los comentarios conservados acerca de las puestas, no puede saberse con exactitud cómo fue una en siglos pasados.⁸³

El texto espectacular surge de la dicotomía existente entre el teatro como un texto literario y como un espectáculo –sometido al texto de la puesta en escena (definido por las limitaciones de la puesta en escena y las posibilidades de cumplir con las intenciones del dramaturgo).⁸⁴ El texto de la puesta en escena es una transcodificación del texto literario, con añadiduras que concretizan las lagunas dejadas por el dramaturgo.⁸⁵ Con base en lo anterior, se puede decir que dicho texto es el plan del director, mientras el texto espectacular es el

⁷⁹ Contrario a las definiciones aquí citadas, Tomashevski dice que la trama es el relato, mientras el argumento es la estructura con la que se presenta al receptor. (pp. 275 – 276). Sin embargo, opto por las definiciones de Ubersfeld, tanto por tratarse de un texto que focaliza en el teatro, como por ser traducción del filólogo Francisco Torres Monreal.

⁸⁰ Aristóteles, *Poética*, XVII.

⁸¹ Pavis, 1980, p. 504.

⁸² Bobes, 1988, p. 96; Walde, 2008, p. 333n1.

⁸³ Castillejo, 1988, p. 357.

⁸⁴ Ubersfeld, 1989. pp. 13-14.

⁸⁵ Toro, 2014, p. 91.

desarrollo factual de la presentación. No obstante, en la creación de ambos influyen los temas de decorado, maquinaria, utilería y vestuario.

Uno de los principales rasgos de los textos de teatro es la convergencia de dos tipos textuales: los diálogos y las didascalias. En los diálogos hablan los personajes, mientras que en las didascalias habla el dramaturgo.⁸⁶ Las didascalias son las instrucciones dadas por el escritor de teatro a los directores y actores del texto.⁸⁷ Éstas son de dos tipos:

- Didascalia implícita: Anotación dentro de un diálogo.
- Didascalia explícita: Anotación no mencionada por el actor, en la que se atribuyen tiempo y lugar para hablar, así como acotaciones escénicas, identificación de personajes, y la nómina de personajes.⁸⁸

Con respecto a las didascalias explícitas, conviene saber que existen tanto administrativas (nombre de personajes, atribución de sitio para hablar, y porción de discurso) como escénicas (indican gestos y acciones de los personajes).⁸⁹

Algunos aspectos de la puesta en escena usualmente mencionados en las didascalias son:

⁸⁶ Ubersfeld, 1989, 17.

⁸⁷ Pavis, 1980, p. 175.

⁸⁸ Hermenegildo, 1995, pp. 30 – 4.

⁸⁹ Ubersfeld, 1989, p. 17. La autora se limita a mencionar estas funciones de las didascalias, le denominación de administrativas y escénicas es propia.

- Decorado: Marco de la acción representado por medios pictóricos, plásticos o arquitectónicos.⁹⁰
- Maquinaria: Material escénico que permite sucesos maravillosos (volar, desplazarse, desaparecer).⁹¹
- Movimiento⁹²: Trayectoria que debe seguir un actor en el escenario.
- Utilería: Objetos escénicos manipulados por los actores durante la obra.⁹³
- Vestuario: Disfraz del actor que lo caracterizará según la verosimilitud de una condición o situación.⁹⁴

Al respecto del vestuario, propongo una clasificación para las didascalias explícitas enfocadas en este tema, con la cual considero el empleo de:

- Calificativos: Cuando se emplea sólo un término (como “pastor” o “villano”) dé pauta para que el autor de comedias sepa cómo debe disfrazarse el actor.
- Convenciones: Cuando se remite a elementos iconográficos más característicos de los personajes, con lo que el espectador pudiese identificarlos de manera fácil.
- Especificidad: Cuando el dramaturgo se ha detenido a detallar las características del disfraz que debe portar el actor.

⁹⁰ Pavis, 1980, pp. 116.

⁹¹ *Ib.*, pp. 297 – 298.

⁹² No hay una definición sobre esto en los diccionarios de dramaturgia, quizá por considerarlo una obviedad. Pero por la cantidad de didascalias enfocadas en los movimientos de los actores en el escenario, convendría realizar una investigación y análisis que ofrezca un significado definitivo.

⁹³ *Ib.*, p. 532.

⁹⁴ *Ib.*, pp. 536 – 539.

- Nulidad: Cuando no se hace mención sobre el vestuario.

1. 3. 3 Espacios

Al hablar del tema de los espacios en el teatro, surge el conflicto de las diferentes maneras de denominar los varios tipos que se hallan. Una de las dicotomías más difundidas es la de Marc Vitse, que separa los espacios en dramático (los lugares por los que se mueven los personajes) y escénico (lugar perceptible por el público en el escenario).⁹⁵

Por su parte, Anne Ubersfeld denomina “espacio teatral” al lugar donde se realizarán las actividades teatrales,⁹⁶ y “espacio escénico” al lugar sugerido por la obra mediante las didascalias.⁹⁷

En su diccionario, Pavis ramifica el espacio en los tipos dramático (creado en el texto que debe construir la imaginación del espectador),⁹⁸ escénico (la escena, o donde se dan las acciones),⁹⁹ escenográfico (relación entre espacio escénico y el espacio de los espectadores que define cómo se percibe y manifiesta la escena),¹⁰⁰ lúdico (creado por los gestos de los actores),¹⁰¹ y metafórico (componentes visuales tridimensionales, que pueden no existir).¹⁰²

⁹⁵ Vitse, 1985, pp. 8 – 9.

⁹⁶ Ubersfeld, 1989, p. 113.

⁹⁷ *Ib.*, pp. 121 – 122.

⁹⁸ Pavis, 1980, p. 179.

⁹⁹ *Ib.*, p. 181.

¹⁰⁰ *Ib.*, p. 177.

¹⁰¹ *Ib.*, p. 187.

¹⁰² *Ib.*, p. 178.

Por último, García Barrientos divide el espacio en escénico (lugar que da soporte para la puesta en escena),¹⁰³ diegético o argumental (lugares ficticios que intervienen en la fábula),¹⁰⁴ y dramático (lugares del espacio diegético presentados en el espacio escénico).¹⁰⁵

Ante tales casos, emplearé la clasificación de espacios de García Barrientos porque señala tanto las dicotomías de Vitse y Ubersfeld, como añade un punto medio entre el texto y la puesta en escena; y porque, a diferencia de Pavis, que parece sólo aglomerar las definiciones de varios tipos de espacio sin reflexión al respecto, encuentro en Barrientos el resultado de una meditación sobre el problema de dónde es la fábula, dónde es la puesta en escena, y qué se muestra de la fábula en la puesta.

Al revisar la propuesta de García Barrientos para analizar los espacios, el teórico añade los grados en que el espacio puede presentarse al espectador: patente (formado por lo visible en el espacio escénico),¹⁰⁶ latente (formado por las suposiciones hechas a partir del decorado),¹⁰⁷ y ausente (formado por una parte narrativa, pues el espectador no tiene un referente visual, sino sólo uno aural).¹⁰⁸

En el caso del teatro del siglo XVII, al hablar de los escenarios, se destaca la importancia del corral de comedias. El corral era el lugar para la puesta en escena, un lugar amurallado y permanente (que lo diferencia de tablados improvisados de comedias nómadas,

¹⁰³ García Barrientos, 2012, p. 151 – 2.

¹⁰⁴ *Ib.*, p. 151.

¹⁰⁵ *Ib.*, p. 152.

¹⁰⁶ *Ib.*, pp. 161 – 162.

¹⁰⁷ *Ib.*, pp. 163 – 165. Ejemplo de esto serían las habitaciones en *El sí de las niñas*, pues el espectador sólo ve las puertas de las habitaciones, pero por el discurso, supone que detrás de ellas, están los cuartos. Podría decirse que el espacio latente está formado por todo aquello que el espectador puede imaginar (Pavis, 1980, p. 177).

¹⁰⁸ García Barrientos, 2007, pp. 166 – 168.

y de los autos de obras religiosas),¹⁰⁹ los cuales datan de la década de 1580-1590.¹¹⁰ Estos lugares fueron imitados por los cortesanos, aunque de manera cautelosa, por ya tener algunos lugares para teatro.¹¹¹

No obstante, además del corral, también había otros escenarios, como lo delatan las relaciones de fiestas recogidas por Teresa Ferrer, aunque la mayor parte de estos eran empleados por la corte. Entre los espacios escénicos cortesanos están:

- Salones: Salas largas y anchas adornadas con tapices dorados, con cuadros de imágenes de hazañas reales, y un techo tallado y decorado.¹¹²
- Jardines: Escenarios abiertos con teatros efímeros (o construidos para un festejo específico), usualmente complementados por lagos, con recursos escénicos aprovechados por los dramaturgos.¹¹³ No obstante, en los corrales se podía fingir un jardín colocando series de ramas y plantas.¹¹⁴

Hay que mencionar la presencia de grandes espacios escénicos creados una vez bien entrado el siglo XVII, en los que participó más la comedia calderoniana, como el Palacio de Buen Retiro. Este último espacio llegó a ser el teatro más avanzado en técnicas, durante el reinado de Felipe IV, con una dorada sala oval que permitía gozar el espectáculo igual desde cualquier punto, tres filas de balcones a los lados del escenario, y un balcón al frente para los reyes.¹¹⁵

¹⁰⁹ Arróniz, 1977, pp. 54 – 57.

¹¹⁰ Ruano, 1999, p. 41. Esta década es señalada como la de inicio de las actividades de los corrales como espacios para puestas en escena, ya que los trabajos de construcción del Corral de la Cruz iniciaron en octubre de 1579 (Arróniz, 1977, p. 60).

¹¹¹ Arróniz, 1977, pp. 193 – 197.

¹¹² *Ib.*, p. 194.

¹¹³ Díez, 2002, pp. 46 – 51.

¹¹⁴ Ruano, 2000, p. 178.

¹¹⁵ Arróniz, 1977, pp. 213 – 215.

Por último, uno de los elementos más importantes de la comedia que ocupa la presente investigación es la maquinaria, que aunque formó parte de espacios escénicos públicos como los corrales, su mayor despliegue se dio en la corte.

Algunas de las principales máquinas empleadas son:

- Pescante: También conocida como canal, nube, o elevación. Esta máquina que servía para que descendiera o subiera un personaje, desde el corredor alto, donde se ocultaba tras una cortina.¹¹⁶
- Escotillón: Tapa en el suelo del tablado para descender desde el tablado, o en sentido inverso.¹¹⁷
- Bofetón: Plataforma giratoria colocada a uno o ambos lados del tablado, con una puerta de acceso al fondo del teatro.¹¹⁸

3.4 Testimonios

En cuanto al manejo de testimonios, Ruano de la Haza sugiere que no importa cuán fidedignos sean en relación con las intenciones del dramaturgo, incluso supone que entre menos fidedignos es más factible que aporten mayor cantidad de elementos para la reconstrucción de la puesta en escena,¹¹⁹ esto es por tomar en cuenta las variantes añadidas

¹¹⁶ Ruano, 2000, pp. 248 – 251.

¹¹⁷ Bont, 1981, p. 17; Ruano, 2000, p. 237.

¹¹⁸ Ruano, 2000, pp. 262 – 264.

¹¹⁹ Ruano, 1988, p. 83. Contrario al ideal del autor, me parece imposible reconstruir una puesta en escena de siglos pasados, muy a pesar de la cantidad de recursos disponibles actuales para acercarse a tal objetivo. Dicha imposibilidad la hallo en la influencia de elementos modernos al interpretar cada obra, es decir, si la lectura que tenemos de un texto está definida a partir de un contexto, y el contexto

por los autores acorde a las posibilidades de la fiesta, en las que influían cantidad de actores, espacio escénico, etc. Por otro lado, la crítica textual ha apoyado el rescate de testimonios que den cuenta tanto de las intenciones de los dramaturgos como del festejo, con lo que se ofrecen dos ediciones de una misma obra –cuando las variantes textuales sean importantes para el desarrollo del texto.¹²⁰ La selección de testimonios textuales la hago con base en el objetivo del presente análisis: mostrar cómo evoluciona el manejo de la escenografía de Lope, por lo que interesa saber cuáles fueron sus intenciones.

Emplearé los testimonios de las *Partes XVI (Adonis y Venus, El Perseo)*, *XIX (El vellocino de oro)*, y *La Vega del Parnaso (El Amor enamorado)*, según corresponda, a causa de que algunas ediciones actuales no prestan atención a las didascalias y, por lo tanto, aparecen recortadas, mientras en estos testimonios se resalta el manejo de ciertos elementos.

actual es diferente al del siglo XVII, es claro que ambas lecturas serán diferentes, por más intentos que se hagan por acercarlas. Así mismo, por más textos rescatados sobre la práctica teatral en siglos pasados, me parece que aún no se tiene un conocimiento total sobre todos los elementos que se empleaban durante la puesta en escena.

¹²⁰ Arellano, 2007, pp. 34 – 35. Ésta resulta una práctica bien ejemplificada con obras calderonianas, ya que se sabe que el dramaturgo llegaba a escribir dos veces la misma obra (una para la puesta en escena, y otra para la imprenta).

2.1 FÁBULA, FUENTES Y VARIANTES DE *ADONIS Y VENUS*

Durante la primera jornada se presenta un grupo de pastores ante el templo de Apolo, cada pastor espera respuesta sobre su amor; tras ellos entra Frondoso con un pájaro en la mano, que planea usar como medio para burlarse del oráculo, sin embargo, es descubierto y castigado por el dios; a la salida del pastor gracioso, se presenta la ninfa Atalanta, quien pregunta sobre su fortuna en el matrimonio, pero la respuesta que recibe es que éste será "tarde y con peligro", motivo por el que la ninfa decide olvidar la idea de casarse.

En un cambio de espacio, entran Venus y Cupido discutiendo, y ofendido el niño por la manera en que lo trata su madre, le recuerda a la diosa que, a pesar de ser un niño, él logró vencer a Apolo, así que la amenaza con vengarse de ella y se marcha. Ante esto, Venus queda temerosa, momento en el que entra la pastora Camila, quien recuerda el pronóstico del oráculo, y al hallarse frente a frente comienzan a charlar sobre los amores desdeñados de la mortal para terminar recordando el mito de Mirra, con lo que llegan al tema de la belleza con la que ha crecido Adonis. Al momento aparece el mencionado cazador hablando sobre su desprecio por las mujeres, sin embargo, regresa Cupido tirando una flecha contra su madre. Venus al caer enamorada de Adonis, le dice a la pastora que intercederá por ella con el cazador, pero que debe dejarlos solos, así que Camila se va. Una vez solos, Venus se presenta ante el joven y le promete enseñarle qué es el amor y protegerlo de su amante Marte y de su marido Febo, así que lo invita a ir volando con ella a Chipre, a lo que él acepta con temor de repetir la hazaña de Faetón.

En la segunda jornada, Hipómenes y Tebandro entran quedando asombrados por la cantidad de gente presente en el campo, de manera que los pastores Menandro y Timbreo les informan sobre Atalanta, quien anuncia desde lejos que se casará con quien la venza en una carrera, pero degollará a quien pierda. Al acercarse la ninfa y un grupo de pastores festejando, Hipómenes se enamora de ella, y Atalanta se enamora de él, por lo que ambos reflexionan en apartes (uno sobre el riesgo de ese amor, otra sobre el deseo de no ser correspondida en el amor), tras lo cual el joven se acerca a retar a la ninfa, quien intenta disuadirlo sin éxito. Y mientras Atalanta se alista para la carrera, Hipómenes ruega a Venus por ayuda ofreciéndole dos palomas coronadas de oliva, ante lo que baja del cielo la diosa con tres manzanas doradas, que le son dadas al joven instruyéndolo sobre cómo debe lanzarlas para que la ninfa se detenga y entonces él pueda rebasarla, y tras ello asciende Venus.

Por otro lado, Cupido y un grupo de niños discuten sobre qué jugar, ya que al dios ningún juego le parece, hasta que deciden ir tras una colmena que han visto. Mientras ellos ejecutan un plan para conseguir miel, entra Frondoso padeciendo el castigo de Apolo que, descrito por los infantes, lo hace pasar de elefante a toro y a culebra. Asustado el pastor gracioso por lo que han dicho los niños de él, decide irse, y quedando los infantes solos, Cupido mete la mano a la colmena y resulta picado por una abeja, situación que motiva a los demás a huir y dejar al dios llorando. Es así como lo encuentra su madre, a quien el niño le pide que lo cure, pero Venus, molesta por haber sido enamorada de Adonis, se burla y lo amenaza con castigarlo llevándolo a la escuela, el dios se queja de que todos lo culpen y le anuncia que le contará a Marte y Apolo los amores entre la diosa y el cazador.

Frondoso entra anunciándole a Venus que ya ha sido la boda entre Hipómenes y Atalanta, quienes entran sin ver a la diosa, y al colocarse ante el templo de la cipria, Hipómenes le propone a su esposa profanar el templo, pero la ninfa se niega por respeto a

Venus, sin embargo, es convencida con una serie de exaltaciones de su belleza, así que entran al templo y, ofendida la diosa, los castiga convirtiéndolos en leones.

La tercera jornada se inicia con el diálogo entre Cupido y Apolo, en el que el niño se queja de su lasciva madre, para convencer a Apolo de matar a Adonis. Al quedar solo Apolo, se lamenta de las burlas que le ha hecho Venus, así que lanza un rayo al Tártaro, desde donde es enviada la furia Tesifonte, a quien el dios le pide que esta vez no haga guerras, sino sólo influya su arrogancia a un jabalí que mate a Adonis. Por su parte, Venus le pide a Adonis que no vaya de caza, quien insiste pero se convence de hacerlo hasta que pase el sol, y sentados ella le narra lo ocurrido con Hipómenes y Atalanta (quienes podrían buscar venganza), con lo que el joven cazador se queda dormido, es entonces cuando ella canta para su amado mientras el celoso Apolo los vigila sin ser visto. Al despertar Adonis, éste anda asustado por su sueño de muerte y, sin dar explicación a la diosa, se va a cazar.

Apolo halla a Frondoso, quien le cuenta su castigada vida, pero el dios le propone levantarle el castigo si le dice a Adonis que ha visto un jabalí cerca, propuesta aceptada. Adonis alejando a las pastoras que le piden amores, les dice que no las quiere, y tras ello es alcanzado por Frondoso con el mensaje de Apolo, con lo que el cazador parte a buscar al jabalí. Tras el desdén de Adonis, los amores de Menandro y Timbreo son aceptados por Camila y Albania, pero un momento después escuchan gritos y ven a Frondoso volver cargando el cadáver de Adonis. Ante ello entra Venus, a quien se le reclama no haber cuidado a su amante, a lo que la diosa responde que ése era el destino del cazador, así que transforma al muerto en una flor azul y amarilla, y anuncia que se volverá monja vestal, con lo que da fin la tragedia.

Las fuentes de *Adonis* y *Venus* son el libro X de *Las metamorfosis* de Ovidio, y un idilio de Teócrito.¹²¹ En *Las metamorfosis*¹²² se narra que Venus es accidentalmente flechada por Cupido, con lo que se enamora de Adonis, a quien protege y aconseja que se mantenga alejado de los animales salvajes del bosque. Como parte de los consejos, Venus, acostada en el regazo del cazador, narra la historia de Atalanta e Hipómenes, según la cual, un oráculo le ha pedido a la corredora que se aleje del matrimonio, por lo que ella decide desafiar a una carrera a todo el que se lo ofrezca, siendo la muerte el resultado si perdía el hombre y el matrimonio si perdía la mujer. Es durante una competencia cuando Hipómenes ve a Atalanta vencer un grupo de hombres, y tan indignado como enamorado de ella, la reta apelando a la gloria que ella ganaría venciendo al bisnieto de Neptuno, con lo que ella acepta, aunque ya enamorada de él. Con deseo de vencer, Hipómenes invoca a Venus, quien le da tres manzanas doradas, las cuales él lanza durante la carrera para distraer a Atalanta y así vencerla. Pero al no agradecer a Venus, ella los motiva a tener sexo profanando el templo de Cibele, quien decide castigarlos convirtiéndolos en leones. Al terminar la historia de Hipómenes y Atalanta, Venus se va volando en su carro tirado por cisnes, mientras los perros de Adonis siguen el rastro de un jabalí (a pesar de los consejos de la diosa). Este jabalí ataca a Adonis en la entrepierna, y al momento de la muerte del cazador, la diosa no puede hacer más que transformar su sangre en una anémona.

¹²¹ Al respecto de las demás fuentes clásicas mencionadas por Martínez Berbel (2002, p. 70), he de comentar que la posible presencia de Higinio es mínima, ya que el autor se detiene en Adonis para mencionarlo como el producto de la relación entre Esmirna y su padre, un herido por jabalí, un vuelto del inframundo, y un efebo hermoso; mientras que en el libro III de la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, no se dan menciones explícitas del amor entre Adonis y Venus, sino sólo se establece que ambos mantienen una relación en la que la diosa protege al cazador durante una temporada.

¹²² Ovidio, *Metamorfosis*, X, 519 – 739.

En el idilio¹²³ de Teócrito se narra que una abeja picó a Cupido mientras él robaba la miel de la colmena, por lo que el dios llorando fue con su madre, quien se burló de él diciendo que él era como las abejas: pequeño y causa de grandes dolores.

Se ha modificado la fuente ovidiana en elementos de la fábula, la trama, y los personajes. La fábula se modificó en el enamoramiento entre Venus y Adonis, pues mientras Ovidio comenta que fue accidental, Lope hace que esto sea un acto doloso de Cupido. Tal modificación puede ser para fortalecer el vínculo entre las historias presentadas.

Se modifica la muerte de Adonis, pues Ovidio lo transforma en una anémona roja, mientras Lope lo transforma en una flor azul y amarilla. Sobre esto, ha comentado Frederick de Armas que puede responder a dos situaciones: una política, que ve en Apolo a Felipe II y en Adonis a Felipe III, con lo que se continuaría el poder de padre a hijo; y una simbólica, debido a los significados de los colores (azul: celos; amarillo: tragedia);¹²⁴ sin embargo, me parece que esto también puede vincularse con Apolo como autor del homicidio, que deja los colores del cielo y el Sol impregnados en quien ha sido su rival.

Y se modifica el destino de Venus, pues Ovidio no menciona qué hizo la diosa tras la metamorfosis, mientras Lope decide volverla monja vestal. Este caso parece apoyar la idea de que el dramaturgo buscaba crear un espejo de princesas en Venus, con un modelo que considera moral la idea de que al perder a su marido, la mujer debía dedicarse a dios.¹²⁵

La trama se modificó al pasar la historia de Hipómenes y Atalanta de un relato enmarcado a una historia que corre en un tiempo paralelo al de Adonis y Venus. No me

¹²³ Teócrito, *Idilio*, XVII.

¹²⁴ 2009, p. 102.

¹²⁵ Esta idea aparece en otras comedias de Lope, como *El caballero de Olmedo*, aunque haya su contraparte en otras como *La viuda valenciana*.

parece prudente establecer un motivo por el cual Lope no haya mantenido la trama ovidiana, pues el dramaturgo recurre en *La limpieza no manchada* (1618) a la enmarcación, lo único que podría suponer es el dominio de la técnica escénica que tenía cuando escribió una y cuando escribió la otra.

Otra modificación a la trama se da con la inclusión del idilio de Teócrito para justificar la venganza de Cupido. Esta adhesión es innecesaria, pero lo más factible resulta creer que se haya hecho así para satisfacer gustos cortesanos, con una secuencia infantil que no afectase el entendimiento de la obra en general.

Los personajes se modificaron con reemplazos y adhesiones. Cibeles, quien transforma a Hipómenes y Atalanta en leones, es reemplazada por Venus, que los castiga enojada por incumplir con la ofrenda y profanar su templo. Esta modificación podría ser con el fin de mostrar que así como los dioses pueden dar apoyo a los mortales, también pueden castigarlos por no cumplir con los acuerdos.

Se adhieren Apolo y Tesifonte. El primero como el oráculo que le dice su destino a Atalanta¹²⁶ (modificación que podría ser por seguir el lugar común), y como el encargado de planear la muerte de Adonis¹²⁷ (la adhesión parece remitir a la vinculación entre Felipe III y el dios, pues creía que estaba regido por el signo de Apolo).¹²⁸ No obstante, en las *Mitologías* de Fulgencio se narra que es Apolo quien siempre ve los engaños de Venus y los denuncia

¹²⁶ Ovidio es quien menciona que el destino de Atalanta es dicho por un oráculo, pues en otras tradiciones se lo dice su padre (Álvarez, 2013, p. 580n1276).

¹²⁷ Desde la Antigüedad se creía que tras la muerte de Adonis había una deidad responsable, probablemente Artemisa, Apolo, Hefesto o Ares (Sánchez, 2010, p. 43); en el caso de la obra de Lope, Ángeles Cardona anota que la motivación de Apolo es inadecuada, por no ser Adonis el rival de Apolo, con lo que no se explicaría el deseo de la muerte (1990, p. 83).

¹²⁸ Armas, 2009, p. 102.

ante Vulcano,¹²⁹ cuestión que puede justificar la presencia del dios Febo como adversario de Adonis.

Tesifonte se adhiere como un motor para que Apolo satisfaga sus deseos de matar al amante de Venus. Esta modificación parece innecesaria para la fábula, porque Lope ya se ha encargado de generar el deseo de homicidio, aunque me parece que puede responder a tres causas: intenciones de cumplir con un espectáculo más complejo que contraste luz-oscuridad, satisfacer las ansias cortesanas de actuación, o una confusión de Lope entre los personajes de Tesifonte y Proserpina como otra encargada de Adonis.¹³⁰

Con base en lo hasta aquí expuesto, es claro que la comedia de *Adonis y Venus* no busca apearse a las fuentes, sino que pretende satisfacer los deseos cortesanos de presenciar un espectáculo ostentoso, poder actuar en él, y posiblemente enaltecer a personajes de la realeza. Así mismo, las modificaciones del mito afectan a la escenografía al hacer necesario que la flor sea de colores azul y amarillo, se requiera una colmena, y se deban crear el templo de Apolo, los campos de Chipre, y el tártaro.

2.2 ADONIS Y VENUS COMO TEXTO ESPECTACULAR

Aunque la mayor parte de la crítica ha coincidido en que esta pieza se presentó en una sala interior del palacio, es clara la posibilidad de su puesta en escena en un jardín, sobre todo para la secuencia infantil (aunque el árbol donde se coloca la colmena podría sustituirse por

¹²⁹ Fulgencio, *Mitologías*, II: 7.

¹³⁰ Apolodoro, *Biblioteca*, III, 184-185.

un elemento de carpintería).¹³¹ No obstante, habría convenido que fuese en interior por la acústica, a causa de las secuencias musicales, ya que esta pieza ha sido considerada un paso entre las mascaradas y las óperas.¹³²

La presencia musical en esta pieza de Lope es muy notoria, como se percibe en las siguientes didascalias explícitas:

*Descúbrese una cortina, y véase en un altar sobre una baza el Dios Apolo **con su lira**, y resplandor de sol en la cabeza, y **vayan después que cese la música diciendo así.***

(did. 227)

*Baje de un cielo que estará hecho una nube cerrada y ábrase a la mitad **con música.***

(did. 1060)

*Estando Adonis durmiendo en las faldas de Venus, **ella cantará lo siguiente, y a la segunda copla saldrá Apolo.***

(did. 1849)

Estas didascalias muestran el valor de la música dentro de la obra, por lo que se debe considerar este elemento de manera seria para proponer un espacio escénico idóneo, que permitiese la reflexión musical.

¹³¹ El empleo de la mayor parte de los elementos de carpintería para el teatro surge durante el Siglo XVI (Bont, 1981, p. 10).

¹³² Martínez Berbel, 2002, p. 60; Pastor, 2008, p. 134. En este sentido, hay que considerar que la primera ópera española, *La selva sin amor* de Lope se estrenó en 1627.

Considerando lo anterior, estoy de acuerdo con que *Adonis* y *Venus* debió presentarse en el interior de una de las habitaciones de palacio, por una cuestión de apreciación musical, pues las puestas en escena con baile y música se practicaban en interiores palaciegos desde 1564.¹³³

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos del decorado, maquinaria, utilería, y vestuario:

- Decorado: Los templos de Apolo y Venus, los prados de Chipre (el árbol donde sube Cupido) y el tártaro.
- Maquinaria: Una nube y un escotillón.
- Utilería: Las manzanas doradas, la colmena, y la flor.
- Vestuario: Varía en calificativos, convenciones, especificidad, y nulidad.

Las peticiones para el decorado se hacen tres en didascalias explícitas; la primera se introduce una vez que ya están en escena los pastores y las pastoras, así como Atalanta, todos ellos en espera de consultar el oráculo.

Descúbrase una cortina, y véase en un Altar sobre una baza el Dios Apolo con su lira, y resplandor de sol, y vayan después que cese la música diciendo así.

(did. 223)

¹³³ Ferrer, 1993, p. 36.

La segunda se presenta cuando Hipómenes y Atalanta deciden entrar al templo de Venus para profanarlo:

Éntrense en el templo los dos
(did. 1437)

Posteriormente cuando Apolo se acerca a Plutón para convocar a la furia:

Levántese un lienzo en que estará pintado un edificio, quedando arriba hecho cielo con sus estrellas, Sol, y Luna pintados, y descúbrase debajo otro a modo de infierno.
(did. 1603)

Y una petición se crea a partir del diálogo infantil, cuando planean conseguir la colmena que está en un árbol.

Narciso. Espérate, Ganimedes;
 Que allí he visto una colmena.
Ganimedes. ¿Tiene miel?
Narciso. Toda está llena.
Ganimedes. ¿Saltarás tú las paredes?
Narciso. Si tú te pones a gatas,
 Pondréme de pies en ti.

(vv. 1142 – 7)

Las didascalias explícitas e implícitas sobre el decorado se ubican, cada una, en una jornada diferente, y sirven como apoyo espectacular o por el ostentación del espacio diegético que

representan (el templo de Apolo o el Tártaro), o por la acción que están por mostrar (las metamorfosis de Hipómenes y Atalanta).

La situación de la didascalia implícita sobre el espacio dramático me parece responder a la posibilidad de cortar este fragmento de la obra. Es decir, Lope ha escrito este fragmento para dar gusto a los cortesanos, un gusto que consiste en la posibilidad de ver niños actuando en la obra. Sin embargo, al quitar la secuencia no se pierde coherencia con los motivos de venganza del infante, ya que Cupido narra a Venus todo lo ocurrido

Cupido. ¿No lo ves?
Por los jardines de Chipre,
Madre, andaba divertido,
Entre las flores y rosas
Jugando con otros niños.
Cuál trepa por algún sauce,
Presumiendo alcanzar nidos;
Cuál hace jaulas de juncos
Coger los pajarillos;
Cuál coge verdes almendras,
Cuál blancas flores de espinos,
Cuál entreteje guirnaldas
De rosas y azules lirios,
Cuando en unos corchos altos,
Los sabrosos edificios
De cera y miel nos llamaron
Con sus panales nativos.
Púsose Jacinto a gatas;
Comenzó sobre él Narciso
A ver si sacar podía

La miel por algún resquicio...
Yo, triste, que siempre fui
Para mi gusto atrevido,
Metí la mano en el corcho.

(vv. 1229 – 1252)

Las peticiones de maquinaria se hacen en las siguientes didascalias explícitas; la primera se realiza con la salida de Venus y Adonis, durante el final de la primera jornada:

Pónganse los dos en un carro que se verá en una nube, desapárezcalos con música en diciendo lo que sigue.

(did. 763)

La segunda y la tercera son con la entrada y la salida de Venus ante Hipómenes, quien ruega por la ayuda de la diosa para vencer a Atalanta:

Baje en un cielo que estará hecho una nube cerrada y ábrase a la mitad con música, saliendo de ella muchos pajarillos, y véase Venus dentro con algunos Cupidillos pintados, o de bulto, y diga.

(did. 1062)

La nube se cierre y suba con música. Hipómenes se entre, y salga Cupido con tres niños, Narciso, Jacinto y Ganimedes

(did. 1094)

Aunque es claro que se emplea la misma máquina para ambos movimientos, anoto las dos didascalias por el evidente interés que tiene Lope en destacar el aparato.

La última petición de maquinaria ocurre cuando, delante de todos los pastores y de la diosa Venus, sucede la metamorfosis de Adonis en flor:

Desaparezca Adonis, y de allí salga una rama llena de flores y hojas.

(did. 2205)

Queda claro que la máquina más usada es la nube, mientras el escotillón sólo se ocupa para la transformación de Adonis. Esto me parece que responde a una intención de dar mayor énfasis a Venus (o a quien actuaría el papel de la diosa), apoyándose en el suceso maravilloso de entrar volando.

La utilería se pide dos veces en didascalia implícita; la primera vez sucede cuando le son entregadas las tres manzanas doradas a Hipómenes, para que éste pueda vencer a Atalanta:

Venus. Camina sin doblar la débil caña
 Pero con estas tres manzanas de oro

(vv. 1069 – 1071)

Posteriormente se hace cuando los niños están jugando y encuentran una colmena:

Narciso. Espérate, Ganimedes;

Que allí he visto una colmena.
Ganimedes. ¿Tiene miel?
Narciso. Toda está llena.
Ganimedes. ¿Saltarás tú las paredes?
Narciso. Si tú te pones a gatas,
Pondréme de pies en ti.

(vv. 1142 – 7)

Y una vez se pide en didascalia explícita, en el momento de la metamorfosis de Adonis en flor, con clara descripción sobre cómo debe ser la flor en cuestión:

Desaparezca Adonis, y de allí salga una rama llena de flores y hojas.

(did. 2205)

Camila. ¡Oh, qué rama tan hermosa.
De olorosas flores llena!

(vv. 2205 – 6)

Camila. Azul y amarillo; tiene
Colores de cielo y sol.

(vv. 2210 – 1)

Con lo anterior, tenemos que la utilería se pide principalmente en didascalias implícitas. El caso de la didascalia explícita me parece que es así por complementar el tema de la maquinaria, ya que en los versos siguientes inmediatos se menciona el objeto en cuestión.

Lo anterior me parece significar que Lope no da tanta importancia a la utilería, como a la maquinaria, como para darle un espacio en las didascalias explícitas.

El vestuario, como se ha anticipado, sigue cuatro parámetros.

Parámetro	Caso
Calificativos	<i>Salen Menandro y Timbreo, pastores.</i> ¹³⁴ (did. 1)
	<i>Hipómenes, mancebo muy galán.</i> (did. 769)
Convenciones	<i>Cupido, con su arco y venda</i> (did. 392)
	<i>Apolo, con su lira y resplandor de sol en la cabeza</i> (did. 223)
Especificidad	<i>Atalanta, ninfa, con un tocado de muchos velos pendientes con plumas y el vestido a la traza antigua, con calzadillas o coturnos, y un dardo en la mano.</i> (did. 86)
	<i>Adonis con un venablo, montera y vestido antiguo verde, medias blancas y calzadillos dorados, con cintas.</i> (did. 598)
	<i>La furia Tesifonte vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro, y argenterías, el tocado lo mismo con algunas sierpes de oro.</i> (did. 1603)
Nulidad	<i>Salgan Venus, [...]</i> (did. 392)

¹³⁴ Dejo sólo este ejemplo, pues en los casos de los pastores, Lope ocupa siempre el mismo calificativo.

En el caso del vestuario por calificativo, es claro que el término debía dar la pauta para que el autor supiese cómo debía ser.

El vestuario por convenciones parece remitir a los elementos iconográficos más característicos de los personajes, con lo que el espectador pudiese identificarlos de manera fácil. En el caso de Cupido, hay que destacar que aquí sólo se menciona el arco, lo que parece señalar como obviedad la presencia de flechas, pues es con una de ellas con la que el dios flechará a Venus, según la didascalia 637 (*Tírela una flecha, y váyase*).

En el caso del vestuario por especificidad, cabe pensar que sea así por tratarse de personajes menos conocidos que los del vestuario por convenciones, lo que obliga a Lope a ser más detallado en sus peticiones.

Sin embargo, hay que destacar la ausencia de detalles mínimos sobre el vestuario de Venus, ya que siendo el personaje protagónico de la obra, debería tener más detallado el disfraz. Esto, a mi parecer, puede surgir por el conflicto de querer mostrar en escena el cuadro de Tiziano *Venus y Adonis*, como lo apunta Frederick de Armas,¹³⁵ ya que en dicho óleo la diosa está desnuda, y eso obligaría al dramaturgo a dejar en blanco las notas sobre su vestimenta (por considerar eso impropio), pero daría pauta para que tanto el autor de comedias como la actriz tuviesen libertad para decidir sobre el disfraz.

Respecto de la transformación de Hipómenes y Atalanta en leones, no se dan pautas de vestuario o de si hayan sido animales verdaderos en la puesta en escena, sin embargo, acorde

¹³⁵ 2009, p. 102.

a la propuesta de Ruano de la Haza,¹³⁶ me parece que debieron ser actores disfrazados de leones, por el riesgo de animales en palacio, aun estando viejos o desdentados.

A partir de los elementos hasta aquí expuestos, es claro que el espectáculo planeado para *Adonis* y *Venus* pretende maravillar al espectador mostrando espacios diegéticos que contrastan luz y oscuridad, empleando máquinas que permitan tanto ascender como descender desde el tablado, y presentado vestuario bien definido en los momentos de mayor asombro. De igual manera, la obra resulta planeada para satisfacer deseos cortesanos de actuar, con secuencias como la de los niños que acompañan a Cupido, pero también podría suponerse que se han desarrollado a los personajes a partir de una elección previa, por la cual Venus resulte el personaje con mayor movimiento en maquinaria (y probablemente la única facultada para decidir sobre el vestuario que espera portar para la puesta en escena).

2.3 LA RELACIÓN FÁBULA-PUESTA EN ESCENA EN *ADONIS* Y

VENUS

Entre la fuente del texto y las modificaciones introducidas por el dramaturgo, se solicitan once elementos escenográficos, siete de la fuente y cuatro nuevos (más dos que remplazan algunos de la fuente).

El mito ovidiano solicita los elementos escenográficos del templo de Cibeles, el carro de Venus, la maquinaria para la transformación de Adonis, las manzanas doradas, una flor roja, que en el vestuario de Cupido haya una flecha, y dos leones. Las modificaciones al mito

¹³⁶ 2000, pp. 284 – 286.

solicitan además, como elementos escenográficos, los templos de Apolo y Venus (reemplazo del de Cibele), los campos de Chipre, el Tártaro, una colmena, y que la flor sea azul y amarilla (en lugar de roja). Durante la puesta en escena se presentan como elementos escenográficos los templos de Apolo y Venus, los campos de Chipre, el Tártaro, una nube como carro de Venus, un escotillón para la transformación de Adonis, manzanas doradas, una colmena, una flor azul y amarilla, un Cupido con flechas, y actores disfrazados de leones.

Los elementos del decorado se dan así para seguir un lugar común (en el caso del templo de Apolo), y para satisfacción cortesana de pompa y participación infantil en el teatro. Los elementos de maquinaria se dan por necesidad para el mito (el escotillón), y por satisfacción cortesana de enfatizar el suceso maravilloso de volar, ya que, aunque el carro de Venus es un elemento solicitado por el mito, Lope no lo emplea como en el mito (en el momento inmediato anterior a la muerte de Adonis), sino en casos totalmente ajenos. Los elementos de utilería se dan por necesidad para el mito (las manzanas doradas), por satisfacción cortesana de participación infantil en el teatro (la colmena), y por crear una alabanza de continuidad en el poder político de Felipe III (flor azul y amarilla). Los elementos de vestuario se dan por necesidad del mito. No obstante, hay que reflexionar sobre la libertad dada al personaje de Venus para la elección de su disfraz, con lo que podría ser que la ausencia de anotación al respecto resulte con el fin de que la actriz luciese sus mejores prendas.

Con base en lo anterior, cabe señalar que la escenografía de *Adonis y Venus* está más en función de satisfacer los gustos cortesanos, antes que de mantener un apego con las fuentes clásicas. De manera que las modificaciones a la fuente se hacen para permitir la participación de cortesanos como actores, y la puesta en escena busca hacer sobresalir a quien tuviese el

papel protagónico porque, como se ha visto, la mayor parte de las didascalias explícitas focalizan sobre momentos vinculados con Venus.

3.1 FÁBULA, FUENTES Y VARIANTES DE *EL PERSEO*

En la primera jornada, Lisardo y Armindo planean visitar el oráculo de Apolo para saber cómo liberar a Dánae de la torre en la que ha sido encerrada por su padre; el oráculo responde que el oro superará el encierro, por lo que Lisandro planea emplear sus riquezas para conseguir a su amada. Mientras tanto, Júpiter y Mercurio pasean charlando sobre cómo podría el rey de los dioses vencer las firmezas de Dánae. En la torre, Dánae le comenta a Elisa sus sentimientos por Lisardo, momento en el que llega en una flecha una carta de su amado, la cual dice la interpretación del oráculo, pero al momento siguiente, cae lluvia de oro dentro del aposento. Júpiter le pide al Tiempo que avance, de manera que Dánae está por dar a luz cuando su padre está volviendo de la guerra. Acrisio va a ver a su hija, pero el guardia le comenta lo hecho por Júpiter, por lo que el rey pide la muerte de Dánae; sin embargo, el capitán Polinéstor sugiere evitar la venganza del dios por tal acto, con lo que se manda a abandonar a madre e hijo en una barca en alta mar. Un grupo de pastores que estaban en un concurso poético ven a Dánae en la barca, y deciden auxiliarla. Tras esto, aparece el rey Polidetes, que cae enamorado por la belleza de la mujer, y la pide en matrimonio.

En la segunda jornada, Perseo aparece primero cazando, y después dispuesto a descansar, pero Diana irrumpe para narrarle la verdad de su nacimiento. Mientras tanto, el rey Polidetes planea deshacerse de Perseo, cuyo plan consiste en mandarlo a matar a Medusa, esperando que el joven muera en el intento. El héroe acepta el reto puesto por el rey, y va acompañado de su siervo Celio. Camino al castillo de Medusa, se aparecen Mercurio y Palas

ante Perseo, para regalarle al héroe una espada y un escudo con espejo. Al acercarse al castillo, salen los caballeros Envidia, Lisonja, Ingratitud, Celos, y el gigante Porfía, pero son cegados por el escudo de Perseo. Dentro del castillo, Medusa intenta seducir a Perseo, pero él la rechaza, así que ella le ofrece a Andrómeda (mostrando su rostro en un espejo mágico), mas el héroe degolla a la Gorgona y levanta su cabeza derramando serpientes. De la sangre del monstruo nace el Pegaso y surge una fuente, en la que están las musas y Virgilio cantando las grandezas de Felipe IV. Al desvanecerse la fuente, Perseo y Celio salen en el alado caballo, dispuestos a robar el oro del rey Atalante. Fineo charlaba con el rey Atalante acerca de si Andrómeda correspondería al amor de éste por ella, pero el rey dice que ella se enamorará de un griego. En ese momento, es anunciada la llegada de Perseo al reino, quien pide hospedaje, pero Atalante se lo niega, con lo que el héroe decide convertirlo en piedra y hurtar sus ramos de oro.

En la tercera jornada, Andrómeda y Laura conversan sobre el amor no correspondido de Fineo, cuando llega éste, junto al rey de Tiro, y Aristeo, para comunicarle a Andrómeda que un monstruo se acerca a la playa, lo cual se ha dicho que es culpa de la soberbia de la reina, y que sólo se calmará la bestia si le entregan a la doncella, acto aceptado por Andrómeda, y por el cual Fineo decide acompañarla y morir allí. A la llegada de Perseo y Celio al reino de Tiro, un pastor les informa la situación, por lo que el héroe decide salvar a su amada. Mientras tanto, Fineo ha enloquecido, y persigue a una pastora que confunde con Andrómeda, asustando a otros pastores, hasta que Ismenio lo hace calmar para que el enamorado vaya a desafiar al monstruo. Perseo llega a la playa, donde Andrómeda está amarrada a una roca, jurándole al héroe ser su esclava si la salva. Entonces, el hijo de Júpiter va por el Pegaso, mientras Fineo aparece mal armado y celoso esperando desafiar a Perseo. Cuando aparece la ballena escupe-fuego, el héroe le da con una lanza en la boca, derribando

a la bestia. Acto seguido, Andrómeda es desamarrada por su salvador, el rey ofrece a Perseo la mano de su hija, Fineo recobra la razón con el reflejo del escudo y se le ofrece la mano de Laura, y el Pegaso vuela al cielo.

Las fuentes de *El Perseo* son los libros IV y V de *Las metamorfosis* de Ovidio, *Las Fábulas mitológicas* de Higino, *La Biblioteca* de Apolodoro, y *Las Mitologías* de Fulgencio.¹³⁷ En el libro IV de *Las metamorfosis*, Ovidio narra que Perseo fue hijo de Dánae, fecundada por Júpiter transformado en lluvia dorada. El hijo del dios había matado a Medusa y al volar con la cabeza de ella, serpientes cayeron sobre la India. Tras recorrer el orbe, Perseo descansó en las tierras de Atlas, a quien le pide hospedaje, pero al recordar un oráculo que profetizaba la pérdida de sus áureas manzanas por causa de un descendiente de Júpiter, el titán corre de manera violenta al héroe, cuya reacción fue mostrar la cabeza de Medusa, convirtiendo a Atlas en piedra. Mientras volaba sobre Etiopía, Perseo alcanzó a divisar a Andrómeda amarrada a una piedra, como ofrenda por las insolencias de la madre de ella. Al verla, el héroe se enamora, y decide hablarle, pero ella no responde por pudor. A la distancia se veían los padres de la doncella, a quienes Perseo aborda para pedirla en matrimonio, y en cuanto ellos aceptan, aparece del mar la bestia dispuesta a devorar a la joven, pero el hijo de Júpiter intercede atacando y clavándole un garfio que le causa una herida mortal. Tras la hazaña, Perseo prepara ofrendas para Júpiter, Minerva y Mercurio, y se comienzan los preparativos para la boda. A la boda de Perseo y Andrómeda asisten Cupido e Himeneo, y tras informarse del modo de vida de la región, se le pide a Perseo que narre cómo consiguió la cabeza de Medusa, a lo que él responde que en un lugar bajo Atlas habitaban las Fórcides,

¹³⁷ McGaha menciona como otras fuentes directas a Boccaccio, de quien ya he hablado en otras notas, y el capítulo 18 del séptimo libro de la *Mitología* de Natale Conti (1985, p. 11); sin embargo, ya he expuesto los motivos por los que me apoyaré principalmente en textos clásicos, antes que renacentistas (*vid.* p. 22)

hermanas que compartían un ojo, el cual él les quitó, y viendo por sitios inaccesibles, llegó a la morada de la Gorgona, donde se veían montones de estatuas de quienes ella convirtió en piedra, pero que él pudo evitar al reflejar el rostro del monstruo en un escudo de cobre, y antes de que toda se volviese piedra, él le cortó la cabeza. Perseo añade al final que Medusa había sido violada por Neptuno en el templo de Minerva, quien la castigó convirtiendo su cabellera en serpientes y volviéndola tan fea que, por el horror, quien la viese se transformaría en piedra.

En el libro V se narra que durante el banquete por la boda de Perseo y Andrómeda, Fineo buscaba matar al héroe, con la excusa de que le había robado a su prometida, ante ello, Cefeo le explica que la mujer no fue robada, sino que Fineo la perdió al dejar que la encadenaran, y que Perseo sólo goza de lo que ha ganado. A pesar de dicha discusión, Fineo intenta matar al hijo de Júpiter con una lanza, pero falla, y con eso inicia una batalla que termina con Perseo transformando a todos en piedra. Tras estas transformaciones, Perseo y Andrómeda van al reino de Acrisio (antepasado del héroe), que ha sido tomado por su hermano Preto, quien es vencido con la cabeza de Medusa. Por último, Polidectes, gobernador de Serifos, es transformado en piedra, por su crueldad y no dar gloria a las hazañas de Perseo. Con la conclusión del mito de Perseo, se narra que Palas, quien siempre había acompañado al héroe, va hacia Tebas buscando una fuente causada por la pisada de Pegaso, en la cual están las musas.

La fábula 63 de Higino narra que Dánae recibió el anuncio de que el hijo que tuviese mataría a Acrisio, por lo que el rey la encierra en muros de piedra, pero Júpiter se transforma en lluvia dorada y se acuesta con la princesa, con lo que nace Perseo. Tras ello, Dánae y su hijo son arrojados al mar, para llegar a Sérifos, donde son rescatados por un pescador que los lleva ante Polidectes, quien se casa con la joven y decide instruir al héroe en el templo de

Minerva. Al saber sobre el origen de su esposa, el rey decide buscar a Acrisio, quien cuenta los motivos por los que los expulsó de su corte a su hija y a su nieto, ante lo que Perseo promete nunca matarlo. Sin embargo, el hijo de Júpiter mata accidentalmente a su abuelo al lanzar un disco y, tras las exequias, Perseo viaja a Argos para gobernar el territorio que le corresponde.

En la fábula 64 se narra que Neptuno reclama que Andrómeda sea entregada a un monstruo marino, y que Perseo llegó volando con las sandalias de Mercurio para salvar a la doncella. Al enterarse de que el héroe quería llevarse a la joven, Cefeo y Agénor (padre y prometido de Andrómeda) deciden matar al hijo de Júpiter, pero él descubre el complot y los convierte en piedra con la cabeza de Medusa. Cuando Perseo y Andrómeda llegan al reino de Polidectes, el rey se asombra de la hazaña del héroe, por lo que decide matarlo, ya que le ha causado temor su gran poder, pero es transformado en piedra cuando se descubre su plan.

En el libro II de *La Biblioteca* de Apolodoro¹³⁸ se narra que Acrisio consultó un oráculo para saber sobre el nacimiento de varones, el cual le dijo que de su hija nacería quien lo mataría, por lo que el rey encerró y mantuvo vigilada a Dánae, quien fue seducida por Zeus o por Preto. Ante el nacimiento de Perseo, el rey se negó a creer que el bebé fuese hijo de un dios y colocó a Danaé con el niño en una cesta, la cual llegó hasta Sérifos, donde fue hallada por Dictis, hermano de Polidectes. Años después, el rey se entrevistó con el héroe, para hablar sobre su deseo de casarse con Dánae, lo que el joven aceptó, pero a Perseo le fue solicitada una dote, que al principio fue rechazada, y se le pidió la cabeza de la Gorgona. Guiado por Hermes y Atenea, Perseo llegó con las Grayas, a las que les quitó su ojo y su diente, hasta que ellas le dijeron dónde hallar a las ninfas poseedoras de las sandalias aladas, el kíbisis, y

¹³⁸ 34 – 49.

el yelmo de Hades. Tras llegar con las ninfas, el héroe se armó con lo antes mencionado, así como con una hoz que tenía Hermes. Perseo llegó donde las gorgonas mientras ellas dormían, y al decapitar a Medusa, de la sangre de ésta salieron volando el Pegaso y Crisaor; y al despertar las demás gorgonas, buscaron atacar al héroe, pero éste era invisible gracias al yelmo de Hades. Continúa Apolodoro narrando que cuando Perseo llegó a Etiopía, vio y cayó enamorado de Andrómeda, que estaba como cebo de un monstruo marino mandado por Poseidón, así que el héroe prometió salvar a la doncella con la condición de que ésta se casara con él, y con la condición aceptada por Cefeo, Perseo mató al monstruo; sin embargo, Fineo, tío y prometido de Andrómeda, celoso intentó matar al héroe, pero resultó convertido en piedra.

Por su parte, de *Las Mitologías* de Fulgencio se puede rescatar el comentario de que durante la fecundación de Dánae cayeron monedas,¹³⁹ y que Minerva ayudó a Perseo para matar a Medusa.¹⁴⁰

Se ha modificado la fuente ovidiana en elementos de la fábula y los personajes. La fábula se ha modificado al insertar a Dánae en una torre, ya que Ovidio nunca es explícito al mencionar dónde fue la fecundación, se limita a sólo apuntar la lluvia dorada. Tal cambio podría responder al conocimiento de Lope de los textos de Higino y Apolodoro, ya que en dichas narraciones, sí se hace hincapié en el encierro de la doncella. Por otro lado, también el cambio puede ser por mantener una relación el óleo de Tiziano, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, lo cual justificaría la adhesión del personaje de Elisa y el comportamiento de ésta

¹³⁹ Fulgencio, *Mitologías*, I, 19.

¹⁴⁰ Fulgencio, *Mitologías*, I, 21. Este apartado está más cargado de la interpretación alegórico cristiana que focaliza sobre las gorgonas, como agentes del terror, y la relación de Perseo con Minerva como paralelo de la virilidad con la sabiduría

ante la lluvia (recoger el oro). De la conducta de Elisa, bien cabe destacar que es allí donde se demuestra la influencia de la obra de Fulgencio.

Así mismo, se modifica la fuente ovidiana al agregar la expulsión de Dánae con su hijo en una barca, tema no mencionado por Ovidio, aunque hay un apego a los demás autores, ya que esto sí es mencionado por Higino y Apolodoro.

También se modifica la fábula al hacer que la hazaña de Medusa sea planeada por el padrastro de Perseo, parece colocarse Apolodoro como fuente principal para esta secuencia, ya que es en él en quien se halla lo referente a Medusa, según lo presenta Lope. Es decir, en este punto de la comedia, el dramaturgo abandona *Las Metamorfosis* para apoyarse en *La Biblioteca*, lo que justifica la petición de Polidectes, la presencia de Palas y Mercurio, y la ceguera de los monstruos que resguardan el castillo de la Gorgona. En este sentido, los monstruos que enfrenta Perseo resultarían una variante de Lope, y sus nombres estarían influidos por la lectura alegórica de Fulgencio.

Por otro lado, se modifica el pasaje de Medusa, al añadir que el monstruo intentó seducir al héroe. Esto parece complementar el cambio en el personaje de Medusa, pasar de un monstruo horrible a una bella mujer, así como ampliar la idea de Perseo como espejo de príncipes por cumplir con sus deberes sin caer en tentaciones carnales, como influencia de *Las Mitologías* de Fulgencio que halla en esta hazaña la mezcla perfecta entre virilidad y sabiduría.

De igual manera, se cambia la fábula al hacer que Perseo vuele sobre el Pegaso, ya que sólo se menciona que el héroe vuela con unas sandalias, pero el Pegaso es sólo montado por Belerofonte para matar a la quimera,¹⁴¹ o por Crisaor al escapar de la sangre de

¹⁴¹ Higino, *Fábulas*, LVII.

Medusa.¹⁴² Esta modificación parece estar en función de enaltecer al personaje de Perseo, y de maravillar al espectador con la presencia del manejo en escena del caballo alado, así como de satisfacer deseos cortesanos de poder actuar montando al caballo alado.

Otra modificación a la fábula es que Perseo robe los ramos de oro de Atalante, que según el mito eran manzanas de oro, ya que el robo de estas manzanas fue el oncenno trabajo de Hércules.¹⁴³ Tal modificación es directa sobre el mito, ya que Ovidio tampoco es explícito al decir que Perseo no haya tomado el oro de Atlas, sin embargo, esto hace que el personaje de la comedia resulte más atractivo por sus hazañas.

Así mismo, buena parte de la hazaña de Andrómeda se modifica al hacerla charlar con Perseo, al transformar la bestia marina en una serpiente escupe-fuego, y al hacer que la batalla pase de un gran enfrentamiento al simple disparo de una lanza. Estos cambios hacen que entre los personajes haya más trato y se justifique el amor de ella, que se requiera un elemento más aparatoso para el espectáculo, y que la comedia no se extienda demasiado.

Otro elemento modificado es el final de Fineo, ya que Lope le da una esposa, mientras en las demás fuentes es transformado en piedra. Dicha modificación parece ser para construir un final en el que se acomoden los personajes en parejas y no extender la obra, o para no hacer quedar mal a ninguno de los cortesanos que estuviesen participando como actores durante las secuencias finales.

La trama no se ha modificado, pero aunque se han empleado varios elementos mencionados por Ovidio, se ha seguido el modelo con el que Apolodoro presenta el mito. No

¹⁴² Apolodoro, *Biblioteca*, II, 42.

¹⁴³ Higino, *Fábulas*, XXX.

obstante, es claro que esta manera de presentar todo cuanto el espectador espera presenciar hace que la comedia resulte episódica.

El único punto discutible sobre la modificación a la trama es con la inclusión del nacimiento de las musas por causa de la pisada de Pegaso, ya que esto se menciona en *Las metamorfosis* una vez terminado el mito de Perseo. Me parece que dicha situación es para mostrarle al espectador todo cuanto espera ver en escena, para aprovechar el elemento escénico del Pegaso y para ofrecer un espectáculo más ostentoso.

Los personajes se han modificado en su caracterización y en adhesión de otros nuevos. El personaje que se modifica en su caracterización es Medusa, que pasa de ser un monstruo que con su horrible aspecto petrifica a quien lo ve, a ser descrita como una mujer bella.¹⁴⁴

Se han adherido personajes como Lisardo, Armino, Elisa, Apolo, Polinéstor, Tiempo, Lisandro, Celio, Diana, Virgilio, Laura, los monstruos que enfrenta Perseo antes de entrar al castillo de Medusa y pastores. Algunas de estas adhesiones cumplen ciertos objetivos claros para la fábula:

- Lisardo: Amplificar la belleza de Dánae mostrando sus pretendientes anteriores a la fecundación.
- Apolo: Dar un augurio que servirá para el equívoco de Lisardo.
- Tiempo: Permitir un avance en la fábula.
- Polinestor: Justificar la salvación de Dánae y Perseo.

¹⁴⁴ v. 1292.

- Diana: Darle a conocer a Perseo su verdadero origen.
- Los monstruos: Amplificar la hazaña de la muerte de Medusa.

Aunque todos los personajes tienen una función directa con la comedia, otros tienen una función más directa con el espectador y la coherencia de la comedia, como son Apolo y Tiempo, ya que el primero permite al espectador tener un claro referente del punto de partida de la comedia, mientras el segundo permite un avance cronológico que se perciba de manera lógica. Por otro lado, el personaje de Laura cumple una función para la trama, que es dar a la tercera jornada un final acomodador. Los personajes de Celio, Virgilio y las musas me parece que buscan cumplir objetivos panegíricos al solicitar favores reales o alabar a Felipe IV. Otros personajes se han modificado, como Acrisio (que Lope ve como abuelo de Perseo, aunque Ovidio no es explícito en ello), Polidectes (que Lope transforma en el padrastro de Perseo, aunque la fuente no diga que haya tenido relación alguna con Dánae) y Cefeo (que cambia su nombre por Ismenio).

Con base en lo hasta aquí expuesto, me parece claro que en *El Perseo* hay un aprovechamiento de la mayor cantidad de fuentes, lo que hace que Lope no se obligue a apegarse sólo a *Las Metamorfosis*, sino que también llegue a darle preferencia a la obra de Apolodoro. En este sentido, es claro que las modificaciones se hacen para favorecer o no perjudicar a quienes actuasen, con lo que Perseo puede enaltecerse montando al pegaso, y Fineo no es humillado con la transformación en piedra. Por último, las modificaciones al mito afectan a la escenografía al hacer necesaria la presencia de una torre, un río, una barca, un Pegaso montable, los ramos de oro, una máquina escupe-fuego, una fuente, y un gigante.

3.2 EL PERSEO COMO TEXTO ESPECTACULAR

Se ha propuesto que la primera puesta en escena de la comedia fue en un amplio jardín del duque de Lerma, acompañado de un caro y aparatoso espacio escénico,¹⁴⁵ tesis basada en una carta de Lope que dice:

El miércoles se hará en aquel jardín, si quiere el agua, la comedia destes caballeros del Duque [...]

Muy metidos andamos en hacer dragones y serpientes para este teatro; ahorrarse pudiera la costa con darnos algunas destas señoras mondongas. No sé cómo ha de salir, que ha entrado agua, que en este tiempo no cesa fácilmente, y en jardín no es a propósito. Con temor estoy; pero consuélome con que, de cualquier suerte que salga, tengo de irme.¹⁴⁶

No obstante, por la maquinaria solicitada podría suponerse que la puesta en escena pudo ser en un espacio escénico cerrado, sobre todo por el escenario polivalente que cambiase con rapidez en favor del espacio dramático.¹⁴⁷

Elementos escenográficos como la nube, el escotillón, y la lluvia de oro, parecen primeros indicios de una puesta en escena en una sala cerrada. Pero los indicios más fuertes están en los elementos escenográficos que permiten suponer un espacio compuesto por dos niveles: un nivel a la altura del tablado y otro a la altura de un edificio que representase la torre de Dánae o el castillo de Medusa.¹⁴⁸

¹⁴⁵ González Amezúa, 1935, II, pp. 313 – 314.

¹⁴⁶ Vega, 2001, pp. 118 – 119.

¹⁴⁷ Ferrer, 1991, pp. 153 – 164.

¹⁴⁸ Construcciones de este tipo son descritas en la relación de *El premio de la hermosura* (Ferrer, 1993, pp. 257 – 283).

Sin embargo, hay una constante presencia de elementos escenográficos mencionados que se complementarían perfectamente con una puesta en escena en jardín, tales como la nave en la que viaja Dánae y la presencia del monstruo escupe-fuego que llega del mar. Tales situaciones, aunque no eran imposibles de fingir en un espacio como los corrales o en salones cerrados, es claro que habrían lucido mejor y hallado más apoyo con una puesta en escena en un jardín.

Un punto que fortalece la idea del jardín como espacio escénico para *El Perseo*, es la relación de la fiesta de *El premio de la hermosura* de 1614. En dicha relación se menciona cómo ciertos elementos escenográficos aparatosos estaban instalados en la Villa de Lerma, justo en un llano entre la bajada del castillo y un brazo del río Arlanza, elementos que además parecen haber sido manipulados de manera rápida y silenciosa.¹⁴⁹

Con base en lo anterior, y sin dejar de considerar la diferencia de un año entre ambas fiestas, bien podría suponerse que *El Perseo* habría sido presentado en un jardín, y habría sido un antecedente inmediato para la puesta en escena de *El premio de la hermosura*.

Por otro lado, se ha comentado que una compañía teatral presentó *El Perseo* en un corral sevillano en 1615.¹⁵⁰ Sin embargo, no abordaré esta puesta, ya que interesa para esta investigación la intención original de Lope, que en este caso era la presentación cortesana.

La presencia musical en esta comedia mitológica de Lope es menos notoria que en *Adonis y Venus*, en la que la protagonista canta durante la tercera jornada, sin embargo, no hay duda de que hubo música, por las siguientes didascalias explícitas:

¹⁴⁹ Ferrer, 1993, pp. 257 – 283

¹⁵⁰ Sánchez Aguilar, 2010, p. 65

Chirimías, y junto al Pegaso sale la fuente, y sentados alrededor Virgilio con tinta, y pluma, y Musas cantan.

(did. 1781)

La sierpe echando fuego por la boca, y tocan trompeta, y riñe, y queda ella tendida.

(did. 2831)

Y aunque no se puede asegurar en cuáles partes de la comedia hubo un acompañamiento musical, puede suponerse, con base en su antecesora *Adonis y Venus*, que debió ocurrir en los momentos de mayor ostentación escénica, como la apertura del templo de Apolo, la entrada de Palas y Mercurio, y la entrada al castillo de Medusa.

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos de decorado, maquinaria, utilería, y vestuario:

- Decorado: Los bosques y el río de Argos, el templo de Apolo, la torre de Dánae, los prados y bosques de Acaya, los palacio del rey de Acaya y de Atalante, el castillo de Medusa (que incluye un puente), el monte Parnaso, el aposento de Andrómeda, el reino de Tiro, una peña, y el mar.
- Maquinaria: Un caja que se abra, dos nubes, un escotillón, un montable, una fuente, y una máquina escupe-fuego.
- Utilería: Una flecha, una carta, lluvia dorada, una barca, una espada, un escudo con espejo, un espejo de mano, una cabeza con serpientes, una escultura en forma de hombre, un caballo de caña, y armamento viejo.

- Vestuario: Varía en calificativos, especificidad, y nulidad. Añádase como elementos más destacables el tocado de serpientes, y las cadenas para Andrómeda.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas; la primera se introduce cuando Lisardo y Armindo visitan el templo de Apolo, para consultar cómo liberar a Dánae de la torre:

Descubriéndose el templo de Apolo, se vea una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco por encima pintados los doce signos.

(did. 71)

La segunda se presenta cuando Perseo se encuentra ante el castillo de Medusa:

Echan una puente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte a la puerta del castillo, y saldrán por ella cuatro caballeros armados.

(did. 1480)

Posteriormente cuando se revela a Andrómeda como ofrenda para la ballena:

Descúbrenla atada a una roca.

(did. 2599)

Con base en lo anterior, me parece que los elementos presentes relacionados con el decorado en las didascalias explícitas, se encuentran en ellas para establecer un ambiente que resulte atractivo al espectador. Por otro lado, la mención de la roca en didascalia explícita, me parece que es para mantener una coherencia con el mito, y debe verse más agrupada con las didascalias de los movimientos de los actores en el escenario.

No obstante, en las didascalias implícitas se solicitan ciertos elementos para el decorado, como en los casos de la torre de Dánae (vv. 235 – 236), el río por el que llega Dánae a Acaya (vv. 781 – 829), y el castillo de Medusa (v. 1353). Estas solicitudes, aunque menos ostensibles que las hechas en didascalias explícitas, requieren elementos para el espacio patente que al espectador le permitan confirmar que los personajes están en el espacio diegético mencionado.

Mientras tanto, los lugares como los bosques de Argos y Acaya, así como el reino de Tiro quedan sólo en menciones mínimas insertas en el diálogo, lo cual sirve para contextualizar al espectador en el espacio diegético en el que se encuentran los personajes. Esto no cambia que deban llevar ciertos rasgos al espacio patente, como decorados que finjan el ambiente de la selva cuando así se requiera.

La maquinaria se pide en didascalias explícitas; la primera es con la máquina que hará de lluvia dorada que fecundará a Dánae:

La nube con el oro.

(did. 353)

La segunda es cuando bajan del cielo los dioses para proporcionar armas a Perseo:

Baja, con dos tornos, Mercurio con una espada, y Palas con un escudo, y en medio dél un espejo.

(did. 1411)

La tercera es inmediata al nacimiento de Pegaso, cuando Virgilio y las musas entran sentados en la fuente castálida:

Chirimías, y junto al Pegaso sale la fuente, y sentados alrededor Virgilio con tinta, y pluma, y Musas cantan.

(did. 1781)

La cuarta es cuando Perseo regresa a la playa montado en el Pegaso:

Perseo aparezca en el Pegaso baja.

(did. 2799)

La última es la aparición de la ballena ante Andrómeda y Perseo.

La sierpe¹⁵¹ echando fuego por la boca, y tocan trompeta, y riñe, y queda ella tendida.

(did. 2831)

¹⁵¹ Hay que destacar este curioso rasgo de la didascalia explícita, de referirse a la ballena como sierpe, ya que el dramaturgo se ha referido al monstruo como un cetáceo.

Al revisar las didascalias explícitas con elementos de maquinaria, es claro que sólo la 353 no está escénicamente relacionada con el personaje de Perseo, ya que en las demás se le entregan armas, se enfocan en su combate, muestran el efecto de sus logros, lo muestran volando, o amplifican su gloria. Es decir, aunque es claro que las máquinas están para generar un atractivo visual que maraville al espectador de manera constante, es todavía más obvio que el más beneficiado de esto sería el actor que llevase el papel de Perseo.

Sobre lo anterior, bien podría surgir la duda acerca de los momentos en los que no es Perseo quien se mueve en la maquinaria, como ocurre en las didascalias 1411 y 1781, donde aparecen Mercurio, Palas, Pegaso, Virgilio, y las musas; en estos casos hay que dejar en claro que el héroe es la causa de la aparición de estos otros personajes en un espacio que comparten de manera temporal.

La utilería se pide en didascalias explícitas; la primera es cuando, mientras Dánae y Elisa están charlando en la torre, entra una saeta de Lisardo:

Cae una flecha con una carta.

(did. 303)

La segunda es con los elementos que representarán la lluvia dorada que fecunda a Dánae:

La nube con el oro.

(did. 353)

La tercera es con la llegada de Dánae a Acaya, al final de la primera jornada:

La nave.

(did. 829)

La cuarta ocurre cuando los dioses aparecen para proporcionar armas a Perseo:

*Baja, con dos tornos, Mercurio con **una espada**, y Palas con **un escudo**, y en medio dél un espejo.*

(did. 1411)

La quinta se da cuando Medusa le muestra a Perseo el rostro de Andrómeda, en la segunda jornada:

Sacan el espejo, y dasele.

(did. 1719)

La sexta se da cuando Perseo recoge la cabeza de la degollada Medusa:

Ahora saca la cabeza de Medusa llena de culebras.

(did. 1757)

La séptima es presentada durante la locura de Fineo, quien persigue una pastora creyendo que ésta es Andrómeda:

*Salgan los pastores huyendo, y Fineo tras ellos, algo desnudo en **caballo de caña**.*

(did. 2393)

La última ocurre cuando Fineo pretende competir contra Perseo:

*Fineo en caballo de caña, y **mal armado**.*

(did. 2763)

Esta presencia de utilería en didascalias explícitas, me parece que deja claro que Lope le da a tales elementos la misma importancia que a la maquinaria, lo que no es casual por resultar que todos apoyan un espectáculo complejo que vaya desde lo ostentoso por considerar la posibilidad de ríos y animales en el espacio escénico, hasta el contraste entre el horror (con la cabeza de Medusa) y lo cómico (con un Fineo mal armado), pasando por elementos maravillosos (el espejo mágico de Medusa).

Por otro lado, al final de la segunda jornada se da la transformación de Atalante en monte, como se ve en el siguiente diálogo.

Perseo.	A tan tirana crueldad Y a tan loco desvarío Con la cabeza que ves Daré yo justo castigo.
Atalante.	¡Válgame el cielo!

Celio.

¡Mudóse

En monte!

(vv. 1927 – 1932)

Sin embargo, Lope no escribe una didascalia explícita de esta transformación, a lo que Michael McGaha responde agregando a su edición de 1985:

[Póngase¹⁵² detrás de un lienzo pintado y levanten con artificio un monte de lienzo en forma de hombre].

(did. 1932)

No obstante, retomando la situación del testimonio de la *Parte XIV*, conviene plantearse la pregunta sobre si esta transformación ocurrió dentro de un espacio patente, o si fue en uno latente. Así mismo, conviene preguntarse si la ausencia de didascalia explícita es causa y descuido de Lope en escritura o revisión de la comedia y su publicación, o si fue por un ajuste de los editores de la época.

Con base en lo hasta aquí mencionado al respecto de los fines suntuosos y de los deseos de amplificar las glorias de Perseo, encuentro que McGaha hace una atinada añadidura al texto, sin embargo, la propuesta que él hace para la transformación de Atalante en piedra resulta menos espectacular que el resto de la puesta en escena, por lo que me parecería más prudente pensar que pudo emplearse un bofetón para tal movimiento, por la rapidez de la máquina para este tipo de efectos, junto a una escultura.

¹⁵² Refiérese al actor de Atalante, como el que debe moverse a dicho lugar.

El vestuario, como se ha anticipado, sigue tres parámetros en las didascalias explícitas.

Parámetro	Caso ¹⁵³
Calificativos	<i>Salen Acrisio, rey, Polinestor, capitán [...]</i> (did. 359)
	<i>Salen Amintas, Cardenio y Fileno, pastores.</i> (did. 671)
	<i>Sale Perseo galán de caza</i> (did. 980)
	<i>Sale Diana de cazadora</i> (did. 1031)
Especificidad	<i>Fineo tras ellos, algo desnudo en caballo de caña.</i> (did. 2393)
Nulidad	<i>Salen Júpiter y Mercurio.</i> (did. 174)
	<i>Salen Dánae y Elisa.</i> (did. 259)
	<i>Salen Andrómeda y Laura.</i> (did. 1951)

En el caso del vestuario por calificativo, es claro que el término debía dar la pauta para que el autor supiese cómo debía ser. No obstante, hay que destacar el personaje de Perseo, pues

¹⁵³ Por la vastedad de personajes que aparecen en la obra, sólo mencionaré los casos principales.

los elementos que lo caracterizarán ante el espectador (espada, escudo y cabeza de Medusa) los obtendrá a lo largo de la segunda jornada, de manera que su primera aparición en escena debía ser hasta cierto punto austera.

En el caso del vestuario por especificidad, la didascalia 2393 es el único ejemplo presente así en la comedia, lo cual destaca por ser también el único momento de comicidad. Esto hace pensar que el detalle con el que se trabaja en esta didascalia es para amplificar la ridiculización del personaje de Fineo.

Para los casos de vestuario por nulidad, habría que considerar la posibilidad de que, en personajes como los dioses, esta ausencia de notas sobre el tema sea por considerar que el mismo nombre ya implicaba una convención para el autor. Por otro lado, cabría suponerse que en los casos de personajes como Elisa y Laura, también ausentes de didascalias enfocadas a su disfraz, esto podría ser motivado por su mínima importancia para la fábula.

No obstante, por un apego a la fábula, se requieren otros elementos como el tocado de serpientes, y las cadenas para Andrómeda. Al respecto de las cadenas, estas se deducen a partir de la didascalia explícita 2599, en la que se menciona que la doncella está amarrada a una roca. Me parece que la ausencia de esto en el texto es por considerar que el autor debía saber que tales elementos del vestuario eran tanto obviedades como obligatorios, sobre todo para conseguir el lujoso espectáculo que la obra proponía.

Aunado a esto, hay que hacer la mención de la transformación de Medusa en una mujer bella, como lo revela un diálogo de Fineo.

Fineo. Con este intento he venido,
 Bella Medusa, a tu tierra;

Siempre tu defensa he sido.

(vv. 1291 – 1293)

Este cambio en la caracterización del personaje de la Gorgona, me parece que está en función de la elección de la actriz que tendría el papel de Medusa.

A partir de los elementos hasta aquí comentados, me parece claro que el espectáculo de *El Perseo* está pensado para maravillar al espectador con elementos mecánicos que enaltezcan a quien actúe como protagonista, ya que la mayor parte de los elementos más aparatosos surgen en secuencias vinculadas al personaje principal. Por otro lado, es claro que hay una gran explotación de recursos escénicos, ya que se aprovecha tanto el posible lago parte del jardín en el que debió ser la puesta en escena, como se incrementa la necesidad del elemento que finja ser la torre de Dánae-el castillo de Medusa-el palacio de Tiro.

3.3 LA RELACIÓN FÁBULA-PUESTA EN ESCENA EN *EL PERSEO*

Entre la fuente y las modificaciones, se solicitan 41 elementos escenográficos, catorce de la fuente y 27 nuevos (con tres que remplazan algunos de la fuente), aunque desaparece uno (las sandalias voladoras), quedando sólo 40. El mito ovidiano solicita los elementos escenográficos de una peña, el monte Parnaso, una fuente, un mar, las sandalias voladoras, la lluvia de oro, el Pegaso, una ballena, la cabeza de Medusa, el monte de Atlas, un garfio, un escudo de cobre, una lanza, y una Andrómeda encadenada. Las modificaciones al mito solicitan además, como elementos escenográficos, los bosques de Argos, el templo de Apolo, la torre de Dánae, los bosques de Acaya, los palacio del rey de Acaya y de Atalante, el castillo

de Medusa (que incluye un puente), el aposento de Andrómeda, el reino de Tiro, dos máquinas para las entradas de Mercurio y Palas, un gigante, una máquina para la transformación de Atalante, una máquina escupe-fuego (reemplazo de la ballena), una flecha, una carta, una barca, una espada (reemplazo del garfio), un escudo con espejo (reemplazo del escudo de cobre), un espejo de mano, un caballo de caña, y armamento viejo.

Durante la puesta en escena, se presentan como elementos escenográficos los bosques de Argos, el templo de Apolo, la torre de Dánae, los bosques de Acaya, los palacio del rey de Acaya y de Atalante, el castillo de Medusa (que incluye un puente), el monte Parnaso, el aposento de Andrómeda, el reino de Tiro, una peña, el mar, una caja que se abra para la salida de la lluvia de oro, dos nubes para las entradas de Mercurio y Palas, un gigante, un escotillón para la aparición de la fuente, un montable en forma de caballo alado, una fuente, un bofetón para la transformación de Atalante, una máquina escupe-fuego, una flecha, una carta, la lluvia dorada, una barca, una espada, un escudo con espejo, un espejo de mano, una cabeza con serpientes, una escultura en forma de hombre, un caballo de caña, y armamento viejo.

Los elementos del decorado se dan como parte de un apego a ciertos puntos de la fuente, pero principalmente por un vínculo con el espectáculo aparatoso que maraville mostrando la apertura del templo de Apolo o la entrada al castillo de la Gorgona. Los elementos de maquinaria se dan para maravillar al espectador, pero enfatizando al personaje de Perseo, con la mayor parte de los movimientos de estas máquinas enfocados en él. Dicho esto, convendría reflexionar sobre la cercanía que debió tener el actor con la familia real. Los elementos de utilería se dan para ofrecer un espectáculo tanto ostentoso como complejo, ya sea por la presencia de animales en escena, como por la inclusión de elementos maravillosos (el espejo de Medusa). Los elementos de vestuario se dan para mantener una coherencia con

la fuente (posiblemente con convenciones conocidas por el autor), así como para mostrar la evolución de Perseo, que va de ser un simple cazador a ser un héroe en la misma jornada.

Con base en lo anterior, puede verse que la escenografía de *El Perseo* está en función de un espectáculo un tanto lujoso, pero que principalmente maraville al espectador y enaltezca la figura protagónica. Es decir, la técnica escenográfica para esta obra sigue manifestando un interés en la satisfacción de deseos cortesanos.

4. *EL VELLOCINO DE ORO*

Antes de iniciar *El vellocino de oro* conviene detenerse a reflexionar sobre la necesidad de estudiar la loa de esta comedia, ya que esta pieza de teatro breve no es en rigor una parte de la comedia, así como tampoco es de tema mitológico, por lo que no convendría detenerse en ella al estudiar las modificaciones al mito.

No obstante, me parece que la loa debe estudiarse como parte del espectáculo planeado por Lope, ya que puede arrojar información sobre la escenografía, tema fundamental de la presente investigación.

4.1 FÁBULA, FUENTES Y VARIANTES DE *EL VELLOCINO DE ORO*

La primera jornada¹⁵⁴ inicia con Friso y Helenia en un carnero de oro cruzando el mar, pidiendo ayuda a los dioses, ante lo que aparece la ninfa Doriclea en un delfín de plata con un acompañamiento de nereidas. Tras narrarle a la ninfa el motivo de la expulsión del reino de su padre, Friso y Helenia son informados de que el carnero en el que van debe ser sacrificado en el templo de Marte, ello con el fin de terminar los males que los aquejan. Guiados por las nereidas hasta el templo en cuestión (en el cual se ven cuadros de los nueve de la fama, y de Carlos V), los hermanos piden al dios ayuda en el destierro, ante lo que se

¹⁵⁴ Empleo el término “jornada” a pesar de las ediciones modernas usan el término “parte”, basadas en que la obra se encuentra dividida en dos por una didascalia administrativa que dice “Aquí se divide la comedia” (did. 1185). No obstante, por la existencia de comedias con dos partes, como *La hija del aire*, y de que las docenas de comedias de Lope se publicaron en *Partes*, mantengo el término “jornada” para evitar confusiones.

les responde que volverán a su reino, pero que deberán vivir mientras en los montes, y que el vellón que le han dado adornará los pechos de los reyes de España.

En los montes, Fineo le habla de sus amores a su prima Medea, quien refuta todo con argumentos sobre la libertad, por lo que ella decide irse al palacio. Fineo solo escucha ruido proveniente del mar, momento en el que conoce a Friso y Helenia (quienes ahora se hacen llamar Lisardo y Silvia), tras conversar, el joven enamorado los invita a acompañarlo a la corte. Un instante después, entran Jasón y Teseo, quienes narran que han llegado al reino buscando el vellocino de oro, así como la propuesta de Jasón de casarse con Medea si el rey le ayuda en la hazaña, a lo que Fineo trata de disuadirlo, aunque termina aceptando llevarlos ante el rey.

En la segunda jornada, al enterarse el rey del objetivo de Jasón, le advierte sobre el peligro de tal empresa, ya que el vellocino es custodiado por un dragón flanqueado por dos toros. Mientras tanto, Fenisa, acompañante de Medea, se percata del interés que ha despertado Jasón en la princesa, interés correspondido, y notado por Fineo. Acordando discutir sobre la empresa del griego tras descansar y hacer sacrificios a Marte, quedan solas Medea y Fenisa, y durante su charla, la princesa decide ayudar a Jasón mediante las habilidades de hechicera que ella tiene, y convoca a Silvia para que le ayude a tener un encuentro con el griego. Es entonces cuando Silvia se confiesa enamorada de Fineo, a lo que Medea sorprendida da su aprobación.

En el jardín, Silvia es encontrada por Jasón, mas ella comenta que está allí esperando a Medea, con lo que se va, y tras ello, entra la princesa sin saber que allí está el griego. Aunque primero reacia, Medea cede al amor de Jasón y promete ayudarlo en su empresa, con la condición de que la lleve a Grecia como esposa, ya que no podría permanecer en Colcos, pero también lo amenaza diciendo que si él la engañase, ella podría matarlo, e insistiendo en

la verdad de sus sentimientos, Jasón acepta todo. Fineo se acerca a donde están los amantes, pero Medea se vale de sus encantos para hacerse desaparecer junto al griego, con lo que el príncipe siente que su mirada lo ha engañado. Al irse Jasón, Medea aparece ante Fineo para discutir por los celos del joven, haciendo que la princesa se marche, pero entra Silvia, quien le muestra al príncipe un retrato de ella y le confiesa tanto su verdadera situación como sus sentimientos, pero es rechazada por la firmeza del hombre. Un momento después entra Lisardo para sugerir sin éxito que Fineo participe en la hazaña del vellocino de oro.

Mientras tanto, Jasón le pide a Teseo que prepare las naves para salir en cuanto consiga el vellocino. Un momento después, aparece Marte asombrado de que el héroe realice algo considerado no humano, y decide apoyarlo. Tras esto, Jasón y Teseo divisan un laurel del que cuelga el vellocino, custodiado por dos toros que resoplan fuego y un dragón. Derrotado el dragón, Jasón siembra sus dientes, y brotan cuatro caballeros que se agreden entre ellos, seguidos de los toros, a los que vence el héroe para después conseguir el vellocino.

Jasón, Teseo, Medea y Fenisa (con otras damas) escapan del rey, y se embarcan, mientras Fineo los maldice, a esto se suma la propuesta de Lisardo (vuelto Friso de nuevo) de construir embarcaciones como las griegas si le ayudan a restaurar el reino de su padre, propuesta a la que se suma el pacto de compromiso entre Fineo y Helenia. Sobre un árbol desciende Amor, quien corona con rosas a los amantes y les augura larga descendencia.

La fuente de *El vellocino de oro* es el libro VII de *Las metamorfosis*¹⁵⁵ de Ovidio y las *Fábulas mitológicas*¹⁵⁶ de Higino. En *Las metamorfosis* se narra que Jasón viajaba en la nave Págasas cuando vio al anciano Fineo ser molestado para comer. Al llegar a donde lo dejó el río de la Cólquide, el héroe se dirigió al rey para reclamar el vellón de Frixo; mientras esto ocurría, Medea caía enamorada del viajero, por lo que pensaba si debía o no ayudarlo, ya que ayudarlo sería serle infiel a su padre y pueblo, sobre todo si no eran correspondidos sus sentimientos, pero si lo ayudaba y eran correspondida, sería ejemplo entre las mujeres, aunque tendría que escapar del reino y de su padre.

En las selvas estaba Medea, cuando se encuentra con Jasón, a quien ve enamorada, y él reacciona tomando las manos de ella, acto al que la mujer responde diciendo que lo ayudará en su hazaña, pero con la condición de que la lleve con él como esposa, condición aceptada, así que el viajero recibe unas hierbas que la hechicera le enseña a usar, tras lo cual deciden volver al palacio.

La mañana siguiente, reunidos todos en el campo de batalla, y con el rey como espectador, sale Jasón al encuentro contra los toros que exhalan humo, un humo cuyo calor no siente gracias a las hierbas de Medea, capacidad aprovechada para dominar a los animales y obligarlos a arar, lo que deja impactados a los presentes. El héroe coloca los dientes de las

¹⁵⁵ Menciono esta fuente y no a la IV Pítica de Píndaro ni a *Las Argonáuticas* de Apolonio, con base en las diferencias que hay con los textos. La comedia de Lope de Vega tiene una relación más estrecha con el texto ovidiano, como se percibe en varios momentos, como el enamoramiento entre Medea y Jasón, que –según el latino– surge sólo cuando la mirada de la hechicera encuentra al héroe, mientras Apolonio anota que esto fue culpa de Cupido (*Argonáuticas*, III). No obstante, por la conciencia de la influencia de Apolonio en Ovidio, no sólo en *Las metamorfosis* sino en otros textos, como *El arte de amar*, se remitirá a *Las Argonáuticas* cuando así se requiera.

Al respecto del poema de Píndaro, es claro que éste es uno de los textos más importantes al tratar el mito de los argonautas y, aunque incluye completa la hazaña, no se detiene como Ovidio en el segmento concerniente a la obra de Lope, así mismo, las diferencias entre Píndaro y Ovidio no se vinculan con las modificaciones en el texto del dramaturgo.

¹⁵⁶ Considero a Higino para la parte de Frixo, y no a Ovidio ni a Apolonio, porque aunque los otros dos poetas lo mencionan al hablar del vellocino, sólo Higino da una clara narración del mito.

bestias en un casco de bronce para sembrarlos en la ponzoñosa tierra, con lo que surgen cuerpos humanos dispuestos a agredir con lanza a Jasón, pero Medea interviene con una oración que, junto con una piedra aventada por el viajero, hace a dichos cuerpos atacarse los unos a los otros, lo que motiva felicitaciones al guerrero (excepto de Medea, quien permanece muda por cuidar el secreto de su apoyo). Al acercarse al insomne dragón de tres lenguas, Jasón rocía tres veces a la bestia con las hierbas dadas por la hechicera, y le dice una oración, con lo que el monstruo duerme y el héroe consigue el oro. Lograda su hazaña, Jasón y Medea escapan.

Higino narra en la tercera de sus *Fábulas mitológicas* que Frixo y Hele viajaban por un bosque, cuando apareció su madre, Nébula, con un carnero que debían montar para ir a la Cólquida y después sacrificar en el templo de Marte, labor cumplida sólo por Frixo, ya que Hele cayó y murió en el mar. Con el sacrificio, el oro de la piel del carnero fue protegido por un dragón. Eetes, rey de Cólquida, al sentir agrado por Frixo, le ofreció a su hija Calcíope en matrimonio.

Un punto destacable es una posible influencia de Apolodoro, al que no considero plenamente una fuente por no presentar el mito de manera cercana a la de la comedia, pero en el libro I de *La Biblioteca*¹⁵⁷ se narra que el rey de Colcos había prometido el vellocino a Jasón, promesa que no cumplió, por lo que Medea enamorada del héroe decide ayudarlo mediante brebajes, y tras actuar en secreto durante la noche, consiguen el artilugio, con lo que ambos escapan en la nave de Argos, donde también va el hermano de la princesa. Posteriormente, cuando el rey se entera de lo hecho por la hechicera, decide perseguir la nave.

¹⁵⁷ Apolodoro, *Biblioteca*, I, 131 – 133.

Se ha modificado la fuente ovidiana en elementos de la fábula, la trama, y los personajes. La fábula se ha modificado al añadir pruebas de la hechicería de Medea, pruebas anteriores a la hazaña de Jasón. Esta modificación parece estar en función de aprovechar la maquinaria en el espacio escénico, y ofrecer al espectador un espectáculo ostentoso.

Se ha modificado la fábula al pasar la hazaña de Jasón de un espectáculo público, que tiene al rey como espectador, a un acto realizado a escondidas del pueblo. Este elemento aparece en Apolodoro, de manera que tanto puede resultar un manejo de fuentes parecido al dado en *El Perseo* (con la secuencia del castillo de Medusa), en el que se coloca *La Biblioteca* como fuente principal para la comedia, y se hace a un lado a la obra ovidiana. Por otro lado, podría suponerse que es una invención de Lope con el fin de amplificar la complicidad de Medea causada por el amor, así como por otorgar una coherencia al decir y mostrar que, si el rey no está de acuerdo con la hazaña, deberían hacerla a escondidas de él.

De igual manera, se modifica al hacer innecesario un casco de cobre para sembrar los dientes. Esto podría ser para facilitar ciertos movimientos de los actores en escena, ya que claramente Lope lo aprovecharía como una señal para la salida de los actores.

Se ha modificado la fábula al hacer que Fenisa se fugue, ya que la fuente ovidiana hace que la hermana de Medea se quede en Cólquida y se case con Frixo, pero Apolodoro menciona que el hermano de la hechicera también viaja en la nave de los argonautas. En este sentido, parecen mezclarse ambos autores y generar la modificación del cambio de género de quien acompaña a la princesa. Así mismo, esto afecta que los matrimonios convenidos en el final de la comedia sean de Helene y Fineo. Tal modificación parece estar en función de crear un final acomodador, que coloque a cada enamorada con el personaje del que se ha enamorado.

La trama se modificó con la amplificación de ciertos pasajes, la reducción de otros, y la adhesión del mito de Frixo. Entre los pasajes que se amplifican están la audiencia del rey y Jasón, en la que se enamora Medea, ya que pasa de ser un simple par de versos ovidianos a ocupar una larga secuencia lopesca. Esta modificación parece estar en función de justificar los amores entre la pareja ante el espectador, a manera de que éste pueda presenciar cómo fue el primer encuentro entre los amantes, y no se quede sólo en un diálogo.

Entre los pasajes que se reducen está la hazaña de Jasón, que pasa de largas descripciones de actos y actores, a una secuencia muy breve en la cantidad de versos dedicados a ello. Esta modificación, aunque es muy notoria en el texto, habría que plantearla en la puesta en escena, ya que por un lado podría suponer un interés de Lope por evitar que la comedia se extendiese demasiado, pero al pensarlo dentro de la puesta, puede creerse que no se redujo el pasaje.

La adhesión del mito de Frixo modifica la trama al establecer un cuadro cronológico que permite ir desde los orígenes del motivo del vellocino de oro, hasta la huida de Jasón y Medea. Dicha modificación parece estar en función del principio lopesco de dar al espectador todo cuanto éste espera recibir de la puesta en escena. De igual manera, es claro que esta inclusión es para ofrecer un espectáculo más llamativo desde su inicio, que incluya la obtención del vellocino, y el templo de Marte.

Los personajes se han modificado en su caracterización, con reemplazos e inclusión de personajes. Modificado en su caracterización hallamos a Fineo, ya que éste pasa de ser un viejo apenas mencionado, a ser el tercero en los amores de Jasón y Medea. Este cambio en el personaje parece hacerse para que Lope pueda dar una pauta para seguir un esquema de las comedias de capa y espada, en las que dos caballeros disputan los amores de una dama.

No obstante, con base en el personaje mítico de Medea, este esquema afecta a la figura de Fineo al acercarlo al eterno desdeñado, como se hace en *La viuda valenciana*.

Se ha modificado la caracterización de Hele, pues mientras la fuente dice que muere, Lope la mantiene viva. Esta presencia de Hele (Helene o Silvia) parece seguir la propuesta de mantener un esquema de la comedia de capa y espada, sobre todo por el final de aquellas, en las que se consigue un final acomodador entre los amantes.

Se ha incluido a Teseo como acompañante de Jasón, que no es mencionado por Ovidio en este mito, pero que es conocido su vínculo con el viaje de la nave de Argos, así como con Hércules.¹⁵⁸ Es decir, dicha modificación parece buscar seguir un lugar común en las relaciones de determinados personajes.

Se ha introducido el personaje de Amor, ya que aunque Ovidio apenas lo menciona en el razonamiento de Medea sobre si debe o no ayudar a Jasón, Lope lo coloca como un legitimador de los amores de los personajes. Por otro lado, esta interpolación parece responder de igual manera al interés de concluir la obra con un elemento de llamativo.

Con base en lo hasta aquí expuesto, parece claro que en *El vellocino de oro* hay un aprovechamiento de la fuentes ovidiana, como elemento principal, pero que no deja de apoyarse de otros autores, como Higino y posiblemente Apolodoro, lo anterior quizá para conseguir mantener la atención del espectador ante una comedia que presentaba un mito que debía ser en extremo conocido por los asistentes a la fiesta. Las modificaciones al mito afectan a la escenografía al hacer necesaria la presencia de la hechicería de Medea, el palacio

¹⁵⁸ Este vínculo es aprovechado por Lope para otra comedia mitológica, *Las mujeres sin hombres*, donde los tres héroes son personajes protagónicos, junto a las Amazonas.

de Cólquida, un delfín montable, un vellocino montable, el templo de Marte, y el descenso de Cupido.

4.2 EL VELLOCINO DE ORO COMO TEXTO ESPECTACULAR

Es sabido que la puesta en escena de *El vellocino de oro* fue en el jardín de Negros el 17 de mayo de 1622 (dos días después de *La gloria de Niquea*, con la que Lope se proponía competir, aunque el espectáculo de Villamediana lo superó).¹⁵⁹ Sin embargo, la mayor parte de noticias que se conservan de la fiesta se relacionan o con el incendio que interrumpió la fiesta, o con la obra de Tasis.

La obra contiene un aparato escenográfico diferente a lo hasta ese momento usado por Lope, situación que ha sido vinculada con la llegada de Giulio Cesare Fontana a España,¹⁶⁰ tal vínculo no me parece tan obvio, ya que en las relaciones sobre la fiesta sólo se explicita que el ingeniero participó trabajando para Villamediana y la reina, nunca se hace patente que haya creado lo relacionado a la comedia de Lope. Lo anterior no significa que Fontana no haya podido aportar ideas para el espacio escénico en el que se presentaría *El vellocino*. Se sabe que el espacio escénico para esta comedia incluía una isleta y una montaña de 14 metros de altura capaz de abrirse.¹⁶¹

¹⁵⁹ Profeti, 2007, p. 14.

¹⁶⁰ Sabik, 1986, p. 603.

¹⁶¹ Profeti, 2007, p. 15.

La presencia musical en esta comedia mitológica es más notoria que en *El Perseo*, aunque no tan destacable como en *Adonis* y *Venus*, ya que ningún actor se detiene a cantar.

En este sentido, se halla el rasgo de música en las siguientes didascalias explícitas:

Tocando un clarín, primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata bordado de ojos y lenguas preso en los hombros

(did. 1)

Salga por otra parte, tocándose chirimías, otra dama a caballo con un tocado de palmas de oro enlazadas, y un manto de plata en los hombros bordado de palmas.

(did. 61)

Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas colunas, se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos Quinto, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores, Marte en medio armado con plumas, lanza y rodela

(did. 535)

Aquí se descubre un laurel, y en él el vellocino de oro, a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero, ***tocando cajas y trompetas***.

(did. 2031)

Descúbrase la nave con muchas velas y música; pongan en ella las damas y al hacer las velas salga Fineo con una lanza.

(did. 2097)

Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto, abriéndose un cielo, que baje en una nube el dios de Amor con dos coronas de rosas, y puesto encima de la gavia del árbol mayor, diga así.

(did. 2195)

Con base en tales didascalias explícitas, es evidente que la música se presenta desde la loa hasta el desenlace de la comedia, pero se exterioriza en los momentos de mayor maravilla escénica, como ya ocurre en las comedias mitológicas antes analizadas.

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos del decorado, maquinaria, utilería, y vestuario:

- Decorado: El mar, los montes y el palacio de Colcos, el templo de Marte.
- Maquinaria: Dos montables anfibios, una peña que se abra, un bofetón, una nube, máquinas exhala-humo, máquinas en forma de dragón, y un escotillón.
- Utería: Dos caballos, diez cuadros, un laurel, el vellocino dorado, dientes, una lanza, dos coronas de rosas.
- Vestuario: Varía en calificativos, convenciones, especificidad, y nulidad.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas; la primera se realiza al iniciar la comedia, con la entrada de los hermanos Helenia y Friso, atravesando el Helesponto:

Salen por el mar Helenia y Friso, sentados en un carnero de oro

(did. 239)

Posteriormente se presenta con la apertura del templo de Marte, ésta delante de los hermanos que se disponen a sacrificar el carnero en el que han viajado:

Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas colunas, se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos Quinto, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores, Marte en medio armado con plumas, lanza y rodela

(did. 535)

Estas peticiones se encuentran en didascalias explícitas para contextualizar (en el caso de Helenia y Friso) y describir el espacio diegético (el palacio de Marte). Es decir, las acciones no deben ocurrir en un espacio escénico diferente al solicitado y el espacio dramático debe ser de determinada manera. Con base en lo anterior, puede suponerse que la idea de colocar a los hermanos dentro del mar es para aprovechar el espacio escénico.

En el caso de los espacios diegéticos no presentes en didascalias explícitas, es claro que estos se hallan inmersos en el discurso, y al no tener la notoriedad de otros, no requieren detallarse.

La maquinaria se pide en didascalias explícitas; la primera de ellas se realiza al señalar el medio empleado por los hermanos Helenia y Friso para atravesar el mar:

Salen por el mar Helenia y Friso, sentados en un carnero de oro

(did. 239)

La segunda se presenta con la entrada de la ninfa Doriclea y su acompañamiento de nereidas, quienes llegan como respuesta a las plegarias de Helenia y Friso:

Ábrase un peñasco y salga dél Doriclea, ninfa, sentada en un delfín de plata.
(did. 299)

La tercera es con el momento en que Marte anuncia su pleno apoyo a Jasón, en la segunda jornada:

*Abriéndose una nube, se vea al dios Marte.*¹⁶²
(did. 1981)

Empleo sólo esta didascalía como ejemplo de la nube, ya que la didascalía explícita del movimiento de Amor menciona que el dios se detiene sobre un árbol, a pesar de que debería quedar dentro del barco, lo que hace suponer que sólo se empleó una nube, y que ésta no pudo colocarse dentro del navío.

La última petición de maquinaria se da con el enfrentamiento entre Jasón y los animales que resguardan el vellocino dorado:

¹⁶² Momento en que Marte anuncia su pleno apoyo a Jasón, en la segunda jornada. Empleo sólo esta didascalía como ejemplo de la nube, ya que la didascalía explícita del movimiento de Amor menciona que el dios se detiene sobre un árbol, a pesar de que debería quedar dentro del barco, lo que hace suponer que sólo se empleó una nube, y que ésta no pudo colocarse dentro del navío.

Aquí se descubre un laurel, y en él el vellocino de oro, a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero, tocando cajas y trompetas.

(did. 2031)

Aunque hay un claro interés por mantenerse apegado al mito, es evidente que se busca aprovechar toda oportunidad para maravillar al espectador, como resulta la salida de Doriclea en un argento delfín desde un peñasco que se abre. Así mismo hay que considerar cómo se aprovecha al máximo la maquinaria, ya que la entrada de Marte emplea el mismo elemento que la entrada de Cupido.

Por otro lado, es interesante ver que algunas de las máquinas que debieron emplearse para la comedia no son mencionadas en didascalias explícitas, sino que deben deducirse de didascalias implícitas.

Jasón. ¡Ay, Medea! En el jardín
 Está tu primo Fineo.
Fineo. Principio de su deseo
 Serán de su vida el fin.
Medea. No temas; que yo sabré
 Hacer que a ninguno vea
Fineo. ¿Por dónde se fue Medea?
 Jasón, ¿por dónde se fue?
 ¿No estaban agora aquí?
 ¿No los vi? ¿Qué es esto, cielos?

(vv. 1751 – 1760)

Jasón. Del fiero dragón la guerra

Vencí ya, griegos valientes
Quiero sembrar los dientes
Y sembrarlos por la tierra.
Pero ¿qué secreto encierra
Salir de la tierra armados
Cuatro valientes soldados
Que entre sí mismos pelean?

(vv. 2031 – 2038)

En el primer caso, se tiene un movimiento de Jasón y Medea que debe sacarlos del espacio patente con rapidez, lo que podría cumplirse con un bofetón. En el segundo caso, es la salida de los hombres nacidos de la siembra de los dientes del dragón, lo que implicaría el uso de un escotillón.

Me parece que la ausencia de la segunda máquina en didascalia explícita es causa una lógica del espectáculo, es decir, esta referencia hace innecesario detallar la manera en que deben salir del suelo. Por otro lado, la ausencia de la primera máquina en didascalia explícita genera un conflicto al respecto de las maneras en que este movimiento pudo realizarse, ya que podría ser también mediante un escotillón, con el fin de explotar al máximo las máquinas, pero me parece más prudente pensar en un bofetón, por ofrecer un espectáculo con mayor variedad de máquinas, haciendo de esto, algo más complejo y espectacular, así como por la significación de salir del piso.

La utilería se pide en didascalias explícitas; la primera vez se realiza con la entrada de la Fama montada en un pegaso, al inicio de la loa:

Tocando un clarín, primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata bordado de ojos y lenguas preso en los hombros

(did. 1)

La segunda petición es con el momento de la entrada de la Envidia montada en un caballo, esto también durante la loa:

*Salga por otra parte, tocándose chirimías, **otra dama a caballo** con un tocado de palmas de oro enlazadas, y un manto de plata en los hombros bordado de palmas.*

(did. 61)

La tercera es con la descripción de elementos presentes en el templo de Marte, vistos al abrirse éste para que Friso y Helenia entreguen al carnero:

*Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas colunas, **se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos Quinto, a caballo, entre diversas armas y despojos**, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores, Marte en medio armado con plumas, lanza y rodela*

(did. 535)

La cuarta se realiza con la descripción de la ubicación del vellocino dorado, colgado de un laurel:

Aquí se descubre un laurel, y en él el vellocino de oro, a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero, tocando cajas y trompetas.

(did. 2031)

La quinta ocurre al mostrar la nave en la que escapan los amantes y sus acompañantes:

Descúbrase la nave con muchas velas y música; pongan en ella las damas y al hacer las velas salga Fineo con una lanza.

(did. 2097)

La última se hace cuando se presenta el dios Amor para legitimar la relación entre Jasón y Medea:

*Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto, abriéndose un cielo, que baje en una nube **el dios de Amor con dos coronas de rosas**, y puesto encima de la gavia del árbol mayor, diga así.*

(did. 2195)

Al revisar la presencia de utilería, ésta cumple tres funciones distintas: apearse al mito, ofrecer un espectáculo complejo, y alabar al espectador. Se apean al mito con el manejo del laurel, el vellocino y el barco, que además de lo anterior, son elementos de presencia obligatoria, ya que toda la obra gira entorno a la obtención del áureo artilugio. Por otro lado, el barco parece presentarse también como parte de un espectáculo ostentoso, ya que es con éste con lo que se da fin a la obra.

Buscan ofrecer un espectáculo complejo los caballos, es decir, crean una fiesta que además de máquinas y actores, se apoya en animales, lo que debía maravillar al asistente; así

como una obra que explote al máximo el vestuario solicitado, lo que hace de la lanza de Fineo no sólo un rasgo de su vestuario, sino un elemento en sus acciones.

Por último, se alaba al espectador mediante los cuadros y la aparición de Amor coronando a los personajes. El primer elemento alaba por colocar al bisabuelo de Felipe IV junto a los Nueve de la Fama, dentro del palacio de Marte, lo que legitimaría el ejercicio de poder de la casa de Austria. El segundo elemento ensalza al espectador con la muestra de la legitimización divina de las acciones de Jasón en la obtención del artilugio que representa a la Orden del Toisón de Oro, de la que Felipe IV era Gran Maestro.

El vestuario, como he anticipado, sigue cuatro parámetros.

Parámetro	Caso
Calificativos	<p><i>Doriclea, ninfa</i> (did. 299)</p> <p><i>El príncipe Fineo en hábito de caza, con un venablo.</i> (did. 653)</p> <p><i>Medea en hábito de caza por otra parte, con un arco y flechas</i> (did. 666)</p>
Convenciones	<p><i>Marte en medio, armado, con plumas, lanza y rodela.</i> (did. 535)</p>
Especificidad	<p><i>Tocando un clarín, primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros.</i> (did. 1)</p>

	<p><i>Salga por otra parte, tocándose chirimías, otra dama a caballo con un tocado de palmas de oro enlazadas, y un manto de plata en los hombros, bordado de palmas.</i> (did. 61)</p> <p><i>La Poesía, vestida de dama, con un laurel en las manos y en la cabeza</i> (did. 202)</p> <p><i>Ninfas que puedan, coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules y ramos de coral y perlas en las manos [...]</i> (did. 331)</p> <p><i>Sale Helenia, en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo</i> (did. 1442)</p> <p><i>Jasón detrás, armado, con una maza al hombro.</i>¹⁶³ (did. 1941)</p> <p><i>Cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, toneles de un color, espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas [...]</i> (did. 2041)</p>
Nulidad	<p><i>Salen por mar Helenia y Friso.</i> (did. 239)</p> <p><i>Jasón y Teseo.</i> (did. 1039)</p>

En el caso del vestuario por calificativo, es claro que el término debía dar la pauta para que el autor supiese cómo debía ser.

El vestuario por convenciones parece remitir a los elementos iconográficos más característicos de Marte, con lo que el espectador pudiese identificarlo de manera fácil.

¹⁶³ Momento de la petición de Jasón a Teseo de alistar la nave para la fuga, justo antes de la hazaña del vellocino, en la segunda jornada.

En los casos del vestuario por especificidad se parte de dos directrices. La primera directriz es la de inclusión de personajes nuevos o poco convencionales, lo que obliga a detallar cómo deben disfrazarse. La segunda directriz es el detalle de los calificativos, lo que puede dar idea sobre el desconocimiento del autor de comedias sobre cómo debían ser ciertos disfraces.

Por último, en el vestuario por nulidad habría que considerar que quizá la mera mención de estos personajes ya implicaría una convención para el autor de comedias.

A partir de lo expuesto, resulta evidente que el espectáculo de *El vellocino de oro* está pensado en ser el de un evento que explote al máximo los recursos que se le brindan, pero sin dejar de alabar a la monarquía (su espectador principal), y esto es uno de los cambios entre este espectáculo y los anteriores, que a diferencia de *Adonis y Venus* y *El Perseo*, esta comedia ya no centra su atención en el enaltecimiento de un solo personaje-actor, sino que busca enaltecer a toda la monarquía con la legitimización de poder depositada en actos como la colocación del cuadro de Carlos V en el templo de Marte, y el apoyo de Cupido a los amores de los protagonistas.

4.3 LA RELACIÓN FÁBULA-PUESTA EN ESCENA EN *EL VELLOCINO*

DE ORO

Entre la fuente y las modificaciones, se solicitan 21 elementos escenográficos, diez de la fuente y once nuevos. El mito ovidiano solicita los elementos escenográficos el mar, el palacio y la selva de Cólquida, las hierbas de Medea, los toros, el dragón, el artilugio del vellocino de oro, dientes, y el barco. Las modificaciones al mito solicitan además, como

elementos escenográficos, el templo de Marte, un vellocino dorado montable, un delfín plateado montable, una peña que se abra, una máquina para la desaparición de Jasón y Medea, una máquina para la entrada de Cupido, diez cuadros, un laurel, una lanza, coronas de rosas, y a Fineo con lanza.

Durante la puesta en escena se presentan como elementos escenográficos el mar, los montes y el palacio de Colcos, el templo de Marte, dos montables anfibios, una peña que se abra, un bofetón, una nube, máquinas exhala-humo, máquinas en forma de dragón, y un escotillón, dos caballos, diez cuadros, un laurel, el vellocino dorado, dientes, una lanza, dos coronas de rosas, y a Fineo con lanza.

Los elementos del decorado se dan así para ofrecer un espectáculo lujoso pero apegado al mito que aproveche los recursos del espacio escénico. Los elementos de maquinaria se dan por necesidad del mito, y por explotar las posibilidades del espacio escénico y del aparato creado para la comedia. Los elementos de utilería se dan por apearse al mito, por ofrecer un espectáculo más complejo que aproveche al máximo los elementos presentes en él, y por alabar a los espectadores. Los elementos del vestuario se dan por mantener una relación entre los personajes y los elementos externos conocidos por el espectador, así como por ofrecer personajes nuevos claramente detallados que no pudiesen confundirse con los demás.

Con base en lo anterior puede apuntarse que la escenografía de *El vellocino de oro* está pensada en la creación de un espectáculo principalmente apegado al mito, que sea aparatoso y aproveche al máximo los recursos que se le han otorgado, todo ello sin dejar de dar un espacio para las alabanzas a la monarquía. Es decir, al comparar los espectáculos antes analizados, resulta claro que ha ocurrido un cambio en la técnica escenográfica de Lope, ya que mientras en las anteriores comedias se modificaba la fuente para favorecer el espectáculo,

para este momento el dramaturgo se apega al mito y lo explota junto con todos los recursos que le permitan ofrecer un evento que maraville a su espectador.

5. *EL AMOR ENAMORADO*

5.1 FÁBULA, FUENTES Y VARIANTES DE *EL AMOR ENAMORADO*

La primera jornada inicia con Sirena huyendo y escondiéndose en una peña. Tras ella corre Alcino, quien busca consolarla. Una vez calmados ambos, entran Dafne y pastores, quienes también huyen asustados; todos hablan del monstruo que les causa miedo y al escuchar ruidos, deciden salir corriendo, dejando solo a Bato. Es entonces cuando entra Febo con flechas, seguro de poder vencer al monstruo aquél. Cuando se van Bato y Febo, entran el príncipe Aristeo y su criado Corebo para charlar con el río Peneo sobre el amor que el príncipe siente por la hija del río, Dafne, concluyendo que ambos se casarán. A la salida de Aristeo, entra Dafne a charlar con su padre, y quedan enojados porque ella no quiere casarse, lo que hace que se cierre la gruta del río, y éste se aleje. Entra Venus para charlar con Dafne, pero la ninfa hace que la diosa se enoje, por decir que ella no quiere casarse; y al quedar Venus sola, pide a Cupido que la ayude a vengarse. Vuelve a entrar Febo, y se da el enfrentamiento con la sierpe escupe-fuego, quien es vencida por una flecha, motivo de alegría entre ninfas y pastores. Cupido, que ve la acción, y tras ser menospreciado por Febo, amenaza con vengarse.

La segunda jornada inicia con Venus y Cupido acordando la venganza y aprovechando los festejos por la muerte de la sierpe, éste flecha a Febo y a Dafne. Enamorado Febo, busca a Dafne, quien lo desprecia y huye (situación de la que se burla Cupido, y por la que Sirena juzga a Dafne). Se da la persecución en la que Febo transformado en ciervo hace que Dafne lo persiga primero, para después ser él quien persiga a la ninfa, hasta que ésta

ruegue a su padre y a la tierra por ayuda, transformándola en laurel, mientras mantiene un diálogo con Febo. Por lo alto aparece Diana, en un carro, a quien Febo le pide ayuda para vengarse por lo que le han hecho Venus y Cupido. Acordado esto, sale Diana volando en su carro, y termina la segunda jornada.

La tercera jornada inicia con los lamentos de Cupido por estar enamorado, de lo que se burla Febo, por lo que él le pide ayuda a Venus. De manera que la diosa habla con Sirena (de quien Cupido se ha enamorado), pero la ninfa argumenta que no puede amar al dios porque ella ya ama a alguien más, lo que implicaría ser desleal a Venus, pero la diosa le asegura que no podrá gozar su amor. Cupido llega buscando a Sirena, quien lo desdeña y, al ver cerca a Alcino, le pide que se vaya. Alcino pensando en pedirla en matrimonio, habla con Sirena, pero terminan discutiendo, por lo que la ninfa se hunde en la tierra, brotando primero agua y después fuego. Al palacio de Cupido entran el dios y Sirena para hablar de lo que siente él por ella, pero seguidos por Diana, quien baja del cielo y secuestra a la ninfa, acción que deja irascible al enamorado. Aparece Febo agradeciendo a Diana y viendo desde lejos a Liseno (padre de la ninfa), por lo que deciden dejar salir a Sirena del templo de la cazadora, causando alegría entre los pastores. En ese momento, entran Venus y Cupido dispuestos a pelear, pero el conflicto se interrumpe por la entrada de Júpiter en un águila, quien concluye que si Febo perdió a Dafne por culpa de Cupido, es justo que Cupido pierda a Sirena, y con esto pueden casarse Sirena y Alcino.

La fuente de *El Amor enamorado* es el libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio, en el cual se narra que de las tierras surgió la sierpe Pitón, que aterraba pueblos por su volumen y ponzoña, así que Apolo decide matarla con varias flechas, y crear los juegos píticos para recordar su triunfo. Se sigue con que, mientras Cupido miraba sus flechas, Apolo se burlaba del niño, comentando que esas eran armas para adultos, y alardeando sobre la muerte de

Pitón, ante lo que responde el pequeño dios que sus flechas son más poderosas por vencer a dioses, se retira hacia lo alto del Parnaso, desde donde lanza una flecha dorada a Apolo y otra de plomo a la ninfa Dafne, lo que les genera amor y desprecio, respectivamente. Allende, la ninfa, que es hija del río Peneo (el cual ha insistido en que quiere verla casada), siempre ha pedido mantenerse virgen, como Diana. Y al hallarse Dafne y Apolo, él se admira de la belleza de ella, pero la mujer sólo escapa del dios, mientras él busca convencerla de que le conviene dejarse atrapar. En su desesperación, la ninfa ruega a su padre por ayuda, lo que la transforma en un laurel, y al acercarse Apolo, el dios lamenta la metamorfosis añadiendo que desde ese momento será su árbol.

Se ha modificado la fuente ovidiana en elementos de la fábula, la trama, y los personajes. La fábula se ha modificado al colocar a Dafne como un personaje cercano a la serpiente Pitón, pues Ovidio, aunque coloca los mitos seguidos, no establece que ambos personajes compartan el mismo espacio diegético. Esta modificación parece ser para enlazar ambos mitos, no sólo por los personajes, sino por las acciones, ya que si ambos compartían el personaje de Apolo, ahora comparten los actos relacionados con la serpiente.

De igual manera, hay una modificación al colocar a Dafne como rival de Venus, caso que inspira a la diosa a pedirle a Cupido que se vengue de la ninfa. Creo que esta modificación es para consolidar desde el inicio el bando de Cupido y el apoyo que hay entre madre e hijo, así como para amplificar la conducta de Dafne ante el matrimonio.

También se modifica el espacio diegético desde el cual Cupido flecha a Apolo y Dafne, pues mientras la fuente dice que ha sido desde el Parnaso, Lope coloca este acto en los festejos por la muerte de la serpiente Pitón. Tal modificación parece estar en función tanto de una coherencia espacial que impediría a Cupido estar tan lejos de sus objetivos, como de

mostrar al espectador cómo ocurre la venganza del dios, así como puede estar en función de facilitar la puesta en escena.

De igual forma, se ha modificado la fábula al agregar la transformación de Apolo en ciervo para atraer a la ninfa, ya que Ovidio sólo pone en boca del dios todos sus atributos y logros para conseguir la atracción. Este agregado está en función de un espectáculo más complejo, por la aparición de animales en escena.

El último punto que se modifica en la fábula es el deseo de venganza de Apolo, ya que Ovidio termina la narración del mito de Dafne e inmediatamente pasa al de Ío, sin detenerse en narrar qué ocurrió con los dioses. Esta modificación es la pauta para agregar el mito inventado por Lope, correspondiente a la tercera jornada, con lo que se extendería la comedia.

La trama se ha modificado al traspasar la descripción de Dafne, en actos de la ninfa, es decir, ya no sólo se habla de la relación entre ella y su padre, sino que esta relación es mostrada al espectador. Esta modificación es para crear un motor que amplifique la conducta de la ninfa ante el matrimonio y que justifique su final trágico.

La modificación más importante a la trama es la inclusión del mito creado por Lope, la historia de Cupido y Sirena. Considero que dicha invención se hace para cumplir con el postulado del dramaturgo de dar al espectador todo cuanto espera ver en la obra,¹⁶⁴ y en este caso, el espectador también espera ver la solución al conflicto entre Apolo y Cupido.

Los personajes de la fuente se modifican o físicamente o con adhesiones. El río Peneo se modifica al conseguir un cuerpo que lo muestre en escena, esto como parte de la búsqueda

¹⁶⁴ Vega, 2012, vv. 205 – 210.

de la amplificación de la conducta de Dafne ante el matrimonio. Cupido cambió físicamente, de niño a adulto, pues mientras Ovidio alude al dios como niño, Lope lo ha puesto como un adulto consciente de los alcances de su poder. Esta modificación permite la invención de Lope para la tercera jornada.

Se han introducido personajes como Sirena, Alcino, Aristeo, Venus, Diana, y Júpiter, lo que cumple varios objetivos.

- Sirena: Crear un contraste con Dafne,¹⁶⁵ y ser la amada de Cupido.
- Alcino: Ser el tercero contra Cupido.
- Aristeo: Amplificar los deseos de no casarse de Dafne.
- Venus: Apoyar a Cupido en su enamoramiento.
- Diana: Apoyar a Febo en su venganza, creando un contraste con Venus.
- Júpiter: Dar solución al conflicto entre los dioses.

Estas inclusiones implican ciertos elementos escenográficos, como son el carro de Diana y el águila de Júpiter. Con lo que, estas modificaciones no sólo son un apoyo para extender la fábula, sino también para dar un espectáculo más aparatoso.

Un último elemento modificado es la serpiente Pitón, que Lope convierte en un monstruo escupe-fuego, mientras Ovidio lo mantenía en sólo una grande y ponzoñosa sierpe. Esta modificación complementa la idea de buscarse un espectáculo admirable.

¹⁶⁵ Martínez Berbel, 2002b, p. 814.

Con base en lo hasta aquí expuesto, es evidente que en *El Amor enamorado* se propone una fábula que satisfaga los deseos de los espectadores, pero ya sin la necesidad de enaltecer personajes de la corte, ni focalizar sobre un personaje principal que deba resultar más atractivo ante los asistentes a la puesta en escena. Es decir, para esta comedia se propone satisfacer al espectador ofreciéndole todo cuanto espera ver, con lo que se debió lograr mantener la atención del auditorio. Las modificaciones al mito afectan la escenografía al hacer necesario mostrar la gruta del río Peneo, emplear un carro para Diana y otro para Júpiter (en forma de águila), y ocupar un ciervo.

5.2 EL AMOR ENAMORADO COMO TEXTO ESPECTACULAR

Se sabe que la puesta en escena de *El Amor enamorado* fue en el Palacio del Buen Retiro, un mes después de *El mayor encanto, Amor* de Calderón de la Barca, por lo que debió ser a finales de julio de 1635. Sin embargo, no hay datos claros sobre cuál de los lugares dentro del palacio fue el elegido para la obra, ya que el Buen Retiro ofrecía muchas posibilidades, desde estanques hasta prados.

Hay que considerar también que la obra pudo gestarse por una propuesta de Cosme Lotti, como ocurrió con *El mayor encanto*.¹⁶⁶ Lo anterior confluye con la idea de que Lotti influyó en Lope para que buscara superar la puesta calderoniana.¹⁶⁷

La presencia musical en esta pieza de Lope es menos notoria que en otras, pero se mantiene presente como elemento, a partir de canciones interpretadas por los personajes.

¹⁶⁶ Ulloa, 2013, pp. 12 – 17.

¹⁶⁷ Wooldridge, 1978, p. 33

Situaciones que podrían disfrutarse mejor en una sala interior, por las cuestiones de acústica, como en *Adonis* y *Venus*, pero que podrían realizarse en un espacio escénico abierto, como se practicó en obras como *El villano en su rincón*.

No obstante, entre la maquinaria se solicita un elemento que vuela sobre el espacio escénico.

Pase el carro lo demás del Teatro por lo alto, y acabe el acto segundo.

(did. 1932)

Llamo la atención sobre este elemento en específico, porque el águila de Júpiter podía tratarse de una nube con una máquina en forma de águila, como se hace en la loa de *El vellocino de oro*.

Esta didascalia explícita menciona el movimiento del carro sobre el espacio escénico. Dicho movimiento no podría lograrse en un espacio abierto como los jardines, pero sí en uno techado, como un interior. Por lo tanto, me parece prudente pensar que la puesta en escena fue en una sala interior, con una construcción muy aparatosa, que incluya desde un fondo teatral para presentar la gruta del río Peneo, hasta la maquinaria solicitada para el grandioso espectáculo en cuestión.

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos del decorado, maquinaria, utilería y vestuario:

- Decorado: Las selvas de Tesalia, la gruta del río Peneo, los prados de Arcadia, el templo de Diana, y el palacio de Cupido.
- Maquinaria: Una nube, una máquina escupe-fuego, un bofetón, dos carros, un escotillón, y una fuente de agua y fuego.
- Utilería: Un anillo, un ciervo y un laurel.
- Vestuario: Varía en calificativos, convenciones, especificidad, y nulidad.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas; la primera se hace cuando Aristero y Corebo buscan entrevistarse con el río Peneo para solicitar la mano de Dafne:

Descúbrese el río Peneo en su gruta.

(did. 448)

La segunda vez es durante los festejos por la hazaña de Febo, que entrega la cabeza de la serpiente a su hermana:

El templo se abra, y se vea a Diana en su altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan.

(did. 849)

Posteriormente cuando se presente el castillo de Amor, donde éste se halla con Sirena:

Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte.

(did. 2537)

Así como a lo largo de los discursos para referirse a Tesalia y Arcadia, donde sólo de Tesalia se da un elemento descriptivo dentro de una didascalia implícita.

Alcino. Pero ¿qué bulto es aquel
 Que detrás de aquella peña
 Más temor que cuerpo enseña,
 Si está mi esperanza en él?

(vv. 57 – 60)¹⁶⁸

Me parece que las peticiones para el decorado se presentan en didascalias explícitas cuando se vinculan con un elemento de derroche para el espectáculo, lo que deja para el discurso sólo referencias que no influyen en la parafernalia.

La maquinaria se pide en didascalias explícitas; la primera se da para el encuentro entre Venus y Dafne en la primera jornada:

Baje Venus.

(did. 555)

La segunda ocurre cuando es presentada la sierpe ante Febo:

¹⁶⁸ Momento en que Alcino busca consolar a Sirena del miedo a la serpiente Pitón.

Sale la sierpe echando fuego.

(did. 723)

La tercera se da con el movimiento de Dafne que escapa del dios que la persigue

Váyase Dafne arrimando a la transformación.

(did. 1745)

Hay otras dos didascalias enfocadas en la metamorfosis de Dafne en laurel, pero transcribo sólo ésta por ser en la que se hace énfasis en el movimiento sobre un elemento mecánico, la “transformación”.

La cuarta es cuando Diana entra en su carro para consolar a su hermano Febo, tras la metamorfosis de la ninfa:

Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado.

(did. 1880)

La quinta se solicita se realiza cuando Sirena y Alcino están reconciliándose, pero son separados por la intervención maravillosa de Amor, que consigue abrir la tierra para que Sirena sea succionada y transportada al castillo del dios:

Estará de pies Sirena en la trampa del teatro, y al abrazarse los dos, se hundirá Sirena.

(did. 2490)

La sexta y la séptima se hacen al presentar ante los pastores una fuente, que da la idea de que en esto ha sido transformada Sirena:

Salga una fuente de agua hacia arriba.

(did. 2495)

Sale una llama de fuego.

(did. 2534)¹⁶⁹

La última se pide para la entrada del dios Júpiter al final de la comedia, para que él solucione el conflicto entre los dioses:

En este ruido baje en un águila Júpiter.

(did. 2752)

El uso de un bofetón para la metamorfosis de Dafne me parece el único elemento de maquinaria realmente necesario para la puesta en escena del mito de la ninfa y Apolo, ya que la modificación a la serpiente Pitón, aquella que la hace un monstruo escupe-fuego, resulta un mero recurso de espectáculo. De manera que las otras cinco máquinas están sólo en función de una puesta en escena que maraville la vista del espectador.

¹⁶⁹ Este movimiento ocupa el mismo espacio que la fuente de agua, sin embargo lo anoto para dejar clara la necesidad de que esta fuente sea tanto de agua como de fuego.

La utilería se pide dos veces en didascalias explícitas; una vez cuando Apolo se ha transformado en animal para atraer a Dafne:

Sale un ciervo por una puerta del teatro.

(did. 1526)

Y después con la metamorfosis de la ninfa:

Transformándose en laurel.

(did. 1749)

Así mismo, se solicita utilería una vez en didascalia implícita, cuando Cupido le da a Bato un anillo, momento previo al festejo por la hazaña de Febo.

Cupido. Pues porque jamás culpéis los
 Dioses, con este anillo
 Os premio.

(vv. 1159 – 1160)

El anillo ocupado por Cupido, me parece que sólo busca crear una relación entre las historias de los dioses y los pastores, aunque éste sea el único momento en que el pastor bobo convive con el dios.

Las didascalias explícitas contienen elementos de utilería que acercan la puesta en escena a un grado de mayor complejidad, al tener un animal en el espacio escénico, y al mostrar ante los espectadores la metamorfosis de Dafne.

El vestuario, como he anticipado, sigue cuatro parámetros.

Parámetro	Caso
Calificativos	<i>Sale Sirena, ninfa.</i> (did. 1)
	<i>Sale Alcino, labrador, galán.</i> (did. 31)
	<i>Salen Dafne, ninfa, Silvia y Bato, villanos rústicos.</i> (did. 132)
	<i>Aristeo, príncipe de Tesalia [...]</i> (did. 407)
Convenciones	<i>Sale Febo con su arco y flechas</i> (did. 297)
	<i>Baje en un águila Júpiter</i> (did. 2752)
Especificidad	<i>Cupido con arco y flechas: hárale mujer, en hábito corto y bizarro.</i> (did. 622)
	<i>Diana en altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan.¹⁷⁰</i> (did. 849)

¹⁷⁰ Transcribo sólo esta didascalia respecto de Diana, ya que la frase “como la pintan”, me permite suponer que Lope se haya inspirado en el óleo de Rubens, en el que aparece la diosa con venablo, un perro, y una luna en el tocado (rasgo anotado en la did. 1880)

Nulidad	<i>Descúbrese el río Peneo en su gruta.</i>	(did. 448)
	<i>Baje Venus.</i>	(did. 555)

En el caso del vestuario por calificativo, es claro que el término debía dar la pauta para que el autor supiese cómo debía ser. El vestuario por convenciones parece remitir a los elementos iconográficos más característicos de los personajes, con lo que el espectador pudiese identificarlos de manera fácil, es decir, al ver a Febo como cazador, y al tener el referente del águila como animal de Júpiter.

En el caso del vestuario por especificidad, hay que notar que se trata de dos de los personajes principales de la obra, y que en ambos casos serán actrices, lo que me obliga a pensar que probablemente Lope ya tenía un plan sobre cuál sería la compañía que llevaría esta obra a escena, y que esperaba que determinadas mujeres sirvieran a esos personajes.

En los casos de nulidad de descripción del vestuario, me parece que el caso del río Peneo habría sido porque el mismo carácter de río daría una idea al autor de comedias sobre el disfraz. En el caso de Venus, que también es uno de los personajes principales de la comedia, bastaría recordar las intenciones del dramaturgo por mostrar en escena cuadros de mitología, de los que ha tomado las características para los demás dioses, y en los cuales, la diosa siempre aparece desnuda, rasgo que él no puede mencionar en una didascalia explícita, pero que le permite dejar en blanco lo referente al vestuario.

Un último elemento de vestuario mencionado en la obra es la piel de lobo que cubre al pastor bobo Bato durante la tercera jornada. Este elemento es de importancia para el espectáculo, pero no para la fábula, ya que los amores entre este pastor y la labradora Silvia

no afectan el mito ovidiano (ni las modificaciones lopescas), sino son sólo por un atractivo tanto cómico como visual.

A partir de lo hasta ahora mencionado, parece claro que el espectáculo de esta comedia estaba planeado para ser un evento que privilegie lo visual y aparatoso, sobre todo en la última jornada, ya que es en ella en la que se da el mayor despliegue de recursos mecánicos, con lo que el dramaturgo debía esperar mantener la atención de todo espectador, incluyendo al que, con gran probabilidad, debió en un momento suponer que la obra terminaba con la metamorfosis de Dafne.

5.3 LA RELACIÓN FÁBULA-PUESTA EN ESCENA EN *EL AMOR*

ENAMORADO

Entre la fuente y las modificaciones hechas por Lope, se solicitan dieciséis elementos escenográficos, cuatro de la fuente y doce nuevos (más uno que remplaza Lope de Ovidio). El mito ovidiano solicita los elementos escenográficos de las selvas de Tesalia, la serpiente Pitón, una máquina para la metamorfosis de Dafne y el laurel. Las modificaciones al mito solicitan además, como elementos escenográficos, la gruta del río Peneo, los prados de Arcadia, el templo de Diana, el palacio de Cupido, una máquina para la entrada de Venus, una máquina escupe-fuego (en remplazo de la serpiente Pitón), un carro para Diana y otro en forma de águila para Júpiter, una máquina por la que desaparezca Sirena, una fuente de agua y fuego, un anillo, un ciervo, y un pastor con piel de lobo.

Durante la puesta en escena se presentan como elementos escenográficos las selvas de Tesalia, la gruta del río Peneo, los prados de Arcadia, el templo de Diana, el palacio de

Cupido, una nube para las entradas de Venus, una máquina escupe-fuego, un bofetón para la metamorfosis de Dafne, un carro para Diana y otro en forma de águila para Júpiter, un escotillón para la desaparición de Sirena, una fuente de agua y fuego, un anillo, un ciervo, un laurel, y un pastor con piel de lobo.

Los elementos del decorado se dan como parte de un vínculo con un espectáculo aparatoso que muestre la gruta que se abre, el ornato del templo de Diana, y el inmediato cambio de espacio diegético al pasar de Arcadia al Palacio de Cupido, es decir, lo importante en ellos es la vista. De los elementos de maquinaria, sólo el bofetón se da por necesidad del mito (la metamorfosis de Dafne), ya que la máquina escupe-fuego que actúa como la serpiente Pitón es, como el resto de las máquinas de esta obra, un elemento por mero derroche y atractivo visual para el espectador. Los elementos de utilería se dan por necesidad del mito (caso del laurel), por ofrecer un espectáculo más complejo (caso del ciervo), y por vincular las historias de los dioses y de los pastores (caso del anillo). La cuestión del vestuario parece darse, en el caso de los dioses, por una relación iconográfica que permita al espectador identificar fácilmente a los personajes basándose en los objetos que los acompañan de manera habitual. No obstante, en el caso de la piel de lobo, como ya he mencionado, su aparición es de interés espectacular, porque los amores entre Bato y Silvia son sólo un atractivo cómico y visual.

Con base en lo anterior, me parece que para *El Amor enamorado* se ha planeado una escenografía que privilegie lo ostentoso y el atractivo visual, sin que esto se vincule directamente con el enaltecimiento de la corte, como ocurría en *El vellocino de oro*. Para lograr tal privilegio, se ha requerido la ampliación de la fábula de la fuente, pero ya no como ocurría en *El Perseo* (tomar otra fuente que permitiese manejar elementos más aparatosos), sino con la inclusión de un nuevo mito creado por el dramaturgo.

Por otro lado, cabría apuntar la posibilidad de que esta comedia ya no fuese actuada por personajes de la corte, como se sabe que ocurrió con *Adonis* y *Venus*, pero que sí había una clara idea de quiénes serían los actores, como lo hace pensar la aclaración de que el personaje de Cupido lo hará una mujer.

6. EVOLUCIÓN ESCENOGRÁFICA DEL TEATRO MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA. CONCLUSIONES

Al considerar a la escenografía como la ciencia de adornar el escenario para la puesta en escena, se ha tenido un conjunto de análisis sobre cuatro comedias del *corpus* mitológico de Lope de Vega. Para tales análisis se han considerado las propuestas teóricas de Aristóteles, Ubersfeld, Toro, García Barrientos, etc., así como los comentarios de estudiosos como Ferrer, McGaha, Profeti, y Wooldridge.

Se halla como punto de partida a *Adonis y Venus*. Esta tragedia tiene la intención de satisfacer los gustos de los cortesanos de actuar como personajes mitológicos, lo que obliga a que para planear la escenografía no haya un pleno apego a la fuente. Es decir, se han tenido que agregar espacios ostentosos para la aparición de Apolo y Tesifonte, así como se incluye una máquina para las entradas y salidas de Venus, y sobre todo a incluir una secuencia en la que puedan presentarse los niños como actores (lo que obliga a incluir como parte del decorado los elementos del árbol y la colmena). Es decir, la obra está planeada para que los cortesanos se disfracen como personajes de la mitología, y se apoya en elementos escenográficos que amplifican la suntuosidad con la que entran al espacio escénico.

Como segundo punto se encuentra *El Perseo*. Esta tragicomedia, como la denomina Lope, mantiene la intención de satisfacer los gustos cortesanos de actuar como personajes mitológicos, pero a diferencia de lo hecho para *Adonis y Venus*, en esta ocasión se varían las fuentes empleadas, es decir, se pasa de Ovidio a Apolodoro para luego volver a Ovidio. El desplazamiento entre las fuentes está claramente vinculado con un interés por manejar la que justifique tanto un decorado más aparatoso como un mayor despliegue de hazañas que

vuelvan más atractivo al personaje protagónico (con lo que sigue buscándose que sobresalga el actor). Por lo tanto, entre ambas piezas hay cercanía en el deseo de satisfacer a la corte, pero también hay diferencia al revisar los porqués sobre los elementos escenográficos solicitados para cada una.

En el siguiente punto está *El vellocino de oro*. En esta obra dramática se ha dejado de focalizar al cortesano como actor, y se le ve como espectador, lo que hace innecesario el enaltecimiento de un solo personaje, como ocurría en las obras anteriores. De esta manera, se busca satisfacer el gusto cortesano de la legitimización del poder, lo que implica hallar como utilizaría el cuadro de Carlos V, así como el vellón dorado (propio de la orden del Toisón, a la que pertenecieron los tres Felipes). Así mismo, aun en *El vellocino de oro*, se halla que ya no hay cambios entre una fuente y otra de manera alternada para justificar el ostento, sino que se emplea una fuente para un episodio (la llegada de Helene y Frixo, presente en Higino) y se cambia directamente a otro. Lo anterior implica que hay una lectura que ha aprovechado más al autor clásico en la explotación de elementos que se mencionen en *Las Fábulas mitológicas* o en *Las Metamorfosis* para satisfacer el gusto por lo visual en el espacio escénico.

Al final se encuentra *El Amor enamorado*. Esta comedia ya no presenta un interés por satisfacer deseos cortesanos ni de participación como actores (que podría implicar el ya pensar en compañías de actores, de las que el dramaturgo tendría consciencia para decidir que un personaje debía ser actuado por determinada persona) ni de enaltecimiento o legitimización de poder, sino muestra un claro deseo por darle al espectador cuanto espera recibir de la obra. Con lo dicho no quiero decir que el espectador principal haya dejado de ser el cortesano. El satisfacer tal deseo del espectador obliga a que deban pasarse al espacio patente elementos como el río Peneo y la metamorfosis de Dafne. Con el mismo principio,

Lope se obliga a deslindarse de la fuente que ha empleado, Ovidio, para crear un nuevo mito y dar el final que el asistente a la fiesta espera conocer, cuestión que llena toda la tercera jornada, en la que se da el mayor despliegue de maquinaria en el espacio escénico que se haya visto en los textos aquí analizados, ya que una vez desapegado del mito, el fénix no escatima en las acciones posibles de presentarse en el teatro, y es así como emplea escotillones, pescantes, fuentes, carros y lienzos en la misma jornada.

Con base en lo anterior, y considerando a la evolución como el pasar de un punto a otro, que puede ser de un estado, conducta, o propósito, es evidente que ha ocurrido una evolución en la escenografía de Lope de Vega. Dicha evolución ha ocurrido a partir del propósito de alabar al espectador cortesano y llegar a la creación de escenografías pensadas en fascinar a todo espectador. Así como al abandonar la conducta de emplear la escenografía sólo para que los cortesanos actúen, para tomar una postura que considere a las compañías de actores profesionales. Es claro que esta evolución ha sido periódica en su abandono del cortesano, para conseguir poco a poco el esplendor que haría a la puesta en escena un acto atractivo para un público más amplio.

Con respecto a los motivos de esta evolución se pueden establecer varias hipótesis. Falta mucho por decirse del tema, pero en este punto, me parece prudente sólo preguntar si esta misma evolución se alcanzará a percibir al revisar las demás comedias mitológicas de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Consuelo y Rosa María Iglesias (2009): ver Ovidio, *Las metamorfosis*
- Amezcuá, José. "El espacio simbólico: El caso del teatro español del Siglo de Oro". *Acta Poética*. No. 7, primavera. México: UNAM, 1987. 36 – 48.
- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Trad. de Margarita Rodríguez Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 2002.
- Arellano, Ignacio. *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007.
- (2001): ver Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*.
- Argente del Castillo, Concha. "Retratos y cartas en la escena". *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. de Roberto Castilla, Miguel González. Granada: Universidad de Granada, 2005. 57 – 71.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Arjona, Homero. "El disfraz varonil en Lope de Vega". *Bulletin hispanique*. Tomo 39. Núm. 2. 1937. 120 – 145.
- Armas, Frederick. "Adonis y Venus: Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega". *Hacia la tragedia aurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Ed. de Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Universidad de Navarra, 2009. 97 – 115.
- Arróniz, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Asensio, Eugenio. "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617 – 1622)". *Lope de Vega: El teatro I*. Ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989. 229 – 248.
- Béhar, Roland. "La fábula de Perseo de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias". *Aún no bajó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. de Xavier Tubau. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 165 – 242.
- Bernabé Pajares, Alberto. "Introducción general". *Fragments de épica griega arcaica*. 3ª edición. Madrid: Editorial Gredos, 2014. pp. 7 – 17.
- Biedma Torrecillas, Aurora. "La escenografía aérea fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega". *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. de Roberto Castilla, Miguel González. Granada: Universidad de Granada, 2005. 73 – 89.
- Bobes Naves, María del Carmen. "Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*". *La comedia de capa y espada*. Ed. de Mercedes de los Reyes Peña. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro - Cuadernos de teatro clásico, 1998. 95-103.

- Bont, Dan. *Escenotecnia en teatro, cine y tv*. Barcelona: Ediciones de Arte, 1981.
- Bucólicos griegos*. Trad. de Manuel García Tejeiro y Teresa Molinos Tejada. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- Cabrero Aramburo, Ana. "La figura de la amazona en tres obras de Lope de Vega". *Scripta manent. Actas del I Congreso de jóvenes investigadores del Siglo de Oro*. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. 61 – 69.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El monstruo de los jardines*. Ed. de Ignacio Arellano. Madrid: Fundamentos, 2001.
- . *La púrpura de la rosa*. Ed. de Ángeles Cardona. Kassel: Edition Reichenberger, 1990.
- Cardona, Ángeles. (1990): ver Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*
- Carreño, Antonio. (2013): ver Lope de Vega, *Poesía selecta*.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed. de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Chaves Montoya, María Teresa. "La escenografía del teatro cortesano". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 325 – 346.
- Couderc, Christophe. "El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega". *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Ed. de Alberto Blecua e Ignacio Arellano. Madrid: Universidad de Navarra, 2009. 79 – 110.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones El Laberinto, 2002.
- . "Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica". *La comedia: Seminario hispano-francés*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 155 – 177.
- . "Teatro de palacio: Excesos económicos y protesta pública". *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Ed. de Alberto Blecua e Ignacio Arellano. Madrid: Universidad de Navarra, 2009. 79 – 110.
- Dixon, Víctor. *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- Espejo, Ana Arcas. "Influencias de *La Poética* de Aristóteles en los tratadistas del Renacimiento italiano". *Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*. Núm. 4 (2011). 18 – 28.
- Ferrer Valls, Teresa. "*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez". *En torno al Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*. Almería: Instituto de estudios almerienses, Diputación provincial, 1996. 47 – 64.

- . *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books Limited, 1991.
- . *Nobleza y espectáculo teatral (1535–1622)*. València: UNED, Universidad de Sevilla, Universidad de València, 1993.
- Ferreras, Juan Ignacio. "Prólogo". *Tres comedias madrileñas* de Lope de Vega. Madrid: Editorial Castalia, 2001. 7 – 18.
- Fulgencio. *Fulgentius the Mythographer*. Trad. de Leslie George Whitbread. Ohio: Ohio State University Press, 1971
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato, 2012.
- García Carrasco, Adolfo. "La construcción problemática del yo nobiliario". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 21 – 44.
- García Cueto, David. "El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati". *Archivo Español de Arte*. LXXX. nº 319. (2007)., 315 – 322.
- García Fernández, Óscar. (2008): ver Lope de Vega, *Las mujeres sin hombres*.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- González de Amezúa, Agustín. (1935): ver Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega*.
- González Barrera, Julián. "A hombros de gigantes: Ovidio en el *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega". *Cuando quiero hallar las voces, encuentro los afectos. Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini*. Coord. por Patrizia Spinato Bruschi y Jaime José Martínez. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013. 331 – 344.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la lectura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro viejo, 1995.
- Higino. *Fábulas mitológicas*. Trad. de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid: Alianza editorial, 2009.
- Lèvi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Trad. de Juan Almela. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- Lobato, María Luisa. "Nobles como actores. El papel activo de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Asturias". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 89 – 114.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. "Algunas calas en el mito de Orfeo". *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro*. Vol. 2. Coord. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López. Burgos: Iberoamericana, Vervuert, 2002. 1277 – 1287.

- "Algunas notas sobre el género mitológico en Lope". *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla – La Mancha, 2005, 353 – 369.
- *El mundo mitológico de Lope de Vega: Siete comedias de inspiración ovidiana*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- "'Puso el honor dragones de Medea'. Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope". *Criticón*. Núm. 87, 88, 89. 2003. 479 – 492.
- Martínez Hernández, Santiago. "Fragmentos del ocio nobiliario". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 45 – 88.
- Maydeu, Javier Aparicio. *El teatro barroco. Guía del espectador*. Madrid: Montesinos, 1999.
- McGaha, Michael. (1985): ver Lope de Vega, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios de crítica histórica literaria*. Tomo II. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.
- *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega en Edición nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Montiano, Agustín de. *Discurso sobre las tragedias españolas*. Madrid: En la imprenta del Mercurio, 1750.
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de la versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Oleza, Joan. "Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega". *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Coord. por José Luis Canet Vallès. Madrid: Editorial Castalia, 1986. 309-324.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Ediciones Cátedra: Madrid, 2009.
- Pastor Comín, Juan José. "Venus y Adonis: La transformación literaria del mito en la música europea del Siglo XVII". *Reescritura de los mitos en la literatura*. Coord. por Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Pacheco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 131-150.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980.
- Pedraza Jiménez, Felipe. "Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007. 269 – 290.
- Píndaro. *Obra completa*. Trad. de Emilio Suárez de la Torre. Madrid: Editorial Cátedra, 2008.

- Pinel Martínez, José Antonio. *Manual de Literatura española*. Madrid: Editorial Castalia, 1998.
- Profeti, Maria Grazia. "Forma del mundo, forma literaria, forma teatral". *El escritor y la escena VII: Estudios sobre el teatro español y novohispano del Siglo de Oro*. Ed. de Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999. 25 – 44.
- (2007): ver Lope de Vega, *El vellocino de oro*.
- Real Academia de la lengua española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- Ruano de la Haza, José María. "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro". *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Ed. de José María Díez Borque. Londres: Tamesis books, 1989. 77-97.
- "Hacia una metodología de la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del Siglo XVII". *Criticón*. Núm. 42 (1988). 81-102.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Rull, Enrique. "Lope y la transposición de los mitos: *La Bella Aurora*". *Rilce: Revista de filología hispánica. Monográfico. El Arte nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: Teoría y Práctica*. Ed. de Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin. Vol. 27.1. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. 204 – 215.
- Sabik, Kazimierz. "El teatro de corte en España en la Iª mitad del siglo XVII (1614 – 1636)". *Actas del IX Congreso de la asociación internacional de hispanistas*. Dir. por Sebastian Neumenster. Berlín: Editionen der Iberoamericana, 1986. 601 – 609.
- Sainz Robles, Federico Carlos. (1991): ver Lope de Vega, *Obras selectas*
- Sánchez Aguilar, Agustín. *Lejos del Olimpo: El teatro mitológico de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Shergold, Norman. *History of the Spanish state from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford: Calrendon Press, 1967.
- Tomashevski, Boris V. "Temática". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. por Tzvetan Todorov; Trad. de Ana María Nethol. 2ª edición. México: Siglo XXI, 2010. 271 – 314.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México: Paso de gato, 2014
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.

- Valencia López, Natividad. *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- Varey, John. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.
- Vega, Lope de. *A study and critical edition of Lope de Vega's El amor enamorado*. Ed. de John Wooldridge. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas – Studia Humanitatis, 1978.
- . *Adonis y Venus y El Perseo en Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1622.
- . *El Amor enamorado en La Vega del Parnaso por el Fénix de España. Frey Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1637.
- . *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2012.
- . *Cartas*. Ed. de Nicolás Marín. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- . *Epistolario de Lope de Vega*. Ed. de Agustín González de Amezúa. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1935.
- . *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*. Ed. de Michael McGaha. Kassel: Edition Reichenberger, 1985.
- . *Las mujeres sin hombres*. Ed. de Óscar García Fernández. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 2008.
- . *Obras selectas*. Ed. de Federico Carlos Sainz Robles. Madrid: Aguilar, 1991.
- . *Poesía selecta*. Ed. de Antonio Carreño Madrid: Editorial Cátedra, 2013.
- . *El vellocino de oro*. Ed. de Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.
- . *El vellocino de oro en Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iuan Gonçalez. 1624.
- Vitse, Marc. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel". *Notas y estudios filológicos*. 2 (1985), 7 – 32.
- Walde Moheno, Lillian von der. "Entremés de *La Franchota* como texto espectacular". *Anuario Calderoniano. La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*. Ignacio Arellano y Aurelio González, coord. Núm. 1 (2008). 333 – 349.
- Wooldridge, John. (1978): ver Lope de Vega, *A study and critical edition of Lope de Vega's El amor enamorado*.