

**Venganzas por agravios:
Los celos de Irene en *La manzana de la Discordia***

Álvaro Ibáñez Chacón
I.E.S. «Ilíberis», Atarfe (Granada)

LA MANZANA DE LA DISCORDIA Y ROBO DE HELENA

La obra que aquí estudiamos es el producto de la colaboración de dos ingenios de nuestro Siglo de Oro catalogados como «dramaturgos mayores del ciclo de Lope»¹: el valenciano Guillén de Castro y el granadino Antonio Mira de Amescua.

Sólo conservamos un texto de la comedia: una copia de comediantes de finales del siglo XVII², en el ms. 15.645 de la Biblioteca Nacional, cuyo título inicial figura como *Lamançana deladiscordia / Y Robo d Elena De Don / Guillen decastro y mira de / mescua*. Sin embargo la obra no fue publicada en su época ni editada en la actualidad, a excepción de la propuesta de Eduardo Juliá Martínez en las obras completas de Guillén de Castro. Hemos tenido, pues, el privilegio de trabajar sobre un texto casi carente de estudios específicos, algo que sin duda dificulta la labor del filólogo, de modo que nos acogemos desde aquí, a modo de *captatio benevolentiae*, a la comprensión de los entendidos.

La autoría de la comedia sólo viene afirmada por el único transmisor de la misma, de modo que los estudiosos no suelen negarla³; mucho más complejo resulta establecer qué escribió cada cual, pues, a diferencia de otros remiendos en los que sabemos la división de las jornadas o las partes que compuso cada ingenio⁴, aquí nos movemos en el peligroso, aunque quizá productivo, oleaje de las comparaciones, los gustos, los temas, en definitiva, el estilo peculiar de cada uno de los dramaturgos, aunque no olvidamos que es algo perfectamente imitable⁵.

En cuanto al argumento, por su título salta a la vista que es una comedia mitológica –algo ya de entrada significativo– y que tiene que ver con la guerra de Troya, pero en realidad el argumento de la comedia es mucho más ambicioso de lo que podría esperarse, ya que la trama se ha montado con la saga troyana en su más amplio sentido: desde los orígenes a lo ocurrido cuando ya la *Iliada* ha dejado de ser fuente inspiradora, pero en modo alguno se podría decir que «han seguido fielmente el giro dado a la leyenda en los poemas homéricos»⁶. No obstante, tenemos varios bloques de la saga troyana desarrollados a lo largo de la comedia en función del personaje principal de cada secuencia, sobre todo focalizados en Paris, Helena, Aquiles y Héctor; y en torno a Paris hay que ubicar a la protagonista de nuestro estudio.

¹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 229 ss.

² Eduardo Juliá Martínez, *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid, RAE, 1927, vol. 3, p. XXVI.

³ Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *BRAE* 18, 1931, pp. 7-90; p. 27.

⁴ En el caso de Mira, por ejemplo, además de la comedia aquí estudiada, sabemos de *Polifemo y Circe* (Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca), *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* (Vélez de Guevara, Francisco de Rojas y Mira de Amescua) e incluso de *Algunas hazañas de las muchas del marqués de Cañete* (de nueve colaboradores); vid. Abraham Madroñal Durán, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candilero*, Granada, Universidad, 1996, vol. I, pp. 329-346. Las cuatro comedias han aparecido recientemente en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, vol. VI, Universidad-Diputación de Granada, Granada, 2006; la edición de *La manzana de la Discordia y robo de Helena*, a cargo del que escribe, se encuentra en las pp. 433-541.

⁵ Sobre esta peculiar forma de composición de comedias no se sabe en realidad mucho; los principales estudios están enfocados a la producción calderoniana y prácticamente se desentienden del resto; véanse no obstante Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1993, especialmente en el cap. 3: «La técnica de componer comedias en colaboración», pp. 31-67; Sonsoles Calle González, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula» y Rafael González Cañal, «Calderón y sus colaboradores», ambos estudios en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 263-276 y 541-554 respectivamente.

⁶ Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua...», p. 27. Véase nuestra introducción, pp. 437-442.

No hay duda de que Irene es Enone (gr. *Oinônç*; lat. *Oenone*), la ninfa con la que Paris estaba casado antes de ser reconocido como príncipe troyano y de marchar a Esparta en busca de Helena⁷. La peripecia de Enone se encuentra principalmente y con seguridad en textos de época helenístico-imperial (Partenio de Nicea, Conón, Apolodoro, Quinto de Esmirna...)⁸, pero obviamente el transmisor del mito es una vez más Ovidio y su *Heroida* 5⁹, la cual, además del innegable valor e interés poético, conlleva la universalidad del latín frente al escaso conocimiento del griego, un dato éste relevantísimo para las consabidas cuestiones de la llamada «tradición clásica»¹⁰.

En este sentido, a partir de un personaje del mito clásico, los dramaturgos han configurado su personaje teatral, adaptando a la escena y a las convenciones del teatro áureo la polisemia de los mitos clásicos, sin eliminar por completo su esencia¹¹. Así pues, la Irene de la comedia es, como la Enone ovidiana, en esencia, una mujer enamorada que asiste impotente al abandono, a la mudanza de su amado Paris. Ya tenemos las palabras clave: *amor*, *mudanza*, *abandono* e *impotencia*, todas las cuales tienen un papel decisivo en el desarrollo de los acontecimientos dramáticos, máxime si dentro de la impotencia, o más bien derivados de ella, incluimos la *venganza* y los *celos*. Sobre estos conceptos se han montado las más grandes historias, las más trágicas tramas y un ejemplo bastará: Medea, enamorada de Jasón, ve impotente como éste la abandona por otra mujer y en su impotencia, reconcomida por los celos, castiga la mudanza del héroe vengándose en su propia descendencia¹².

Con esta extremista historia en mente, podemos esperar cualquier desenlace al conflicto amoroso del abandono y los celos, si bien hay que tener en cuenta el contexto sociocultural de la venganza, que «justificará» las acciones vengativas en función de los valores culturales que le dan sentido¹³. Desgraciadamente para nosotros, los autores de *La manzana de la Discordia* no decidieron conceder a Irene su venganza, pues, aunque ésta queda en trato con la diosa Minerva al final de la segunda jornada, Irene brilla por su ausencia en la tercera –ya lo retomaremos más adelante–, pero los dramaturgos sí que han desarrollado el proceso atendiendo a los factores socioculturales que justifican el deseo de venganza de Irene.

MUDANZAS

Centrémonos ahora en el motor de la trama, el desencadenante de los conflictos humanos –que no divinos– llevados a escena.

Muchos son los temas típicos que aparecen en la comedia: el honor del héroe y de las heroínas, el poder como distintivo social o el omnipresente amor, pero de éstos se desliza un matiz común a todos y que es, creemos, la clave del desarrollo de la acción dramática: las mudanzas, en abstracto y/o

⁷ Basta con leer las entradas correspondientes en Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. esp. Barcelona, Paidós, 1997.

⁸ Antonio Ruiz de Elvira, «De Paris y Enone a Tristán e Iseo», *Cuadernos de Filología Clásica* 4, 1973, pp. 99-136.

⁹ Vid. Francisca Moya del Baño, *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, Murcia, Universidad, 1969, pp. 37-60; Jean-Christophe Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroides*, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 11-52.

¹⁰ Sobre la pervivencia de las *Heroidas* ovidianas, véanse Antonio Alatorre, *Las Heroidas de Ovidio y su huella en las letras españolas*, México, 1950 y las páginas que le dedica Francisca Moya del Baño, *Ovidio. Heroidas*, Madrid, CSIC, 1986, pp. XL-LXI.

¹¹ Francisco Ruiz Ramón, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático. VII jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 20-23 de septiembre, 1983), Madrid, Taurus, 1985, pp. 281-293.

¹² La bibliografía sobre este personaje arquetípico es realmente extensa y merece sin duda una criba que no podemos hacer aquí. No obstante es del trabajo de Bernard M. W. Knox, «The Medea of Euripides», *Yale Classical Studies* 25, 1977, pp. 193-225 (reimpreso en Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 1983, pp. 272-293) de donde parte la crítica moderna; se han publicado volúmenes colectivos sobre el mito en los distintos tratamientos del mito en la literatura y en el arte universal, principalmente destacable James J. Clauss y Sarah Iles Johnston (eds.), *Medea. Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, 1999; así mismo algunos, no todos, los trabajos recogidos en Bruno Gentili y Franca Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000 y Aurora López & Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 2002; finalmente añadimos a éstos dos estudios que, desde diferentes métodos, arrojan luz a la cuestión de Medea en sus dimensiones mítico-culturales, literarias y antropológicas: Leonor Pérez Gómez, «La Medea de Séneca: naturaleza frente a cultura (análisis narratológico)», *Faventia* 11, 1989, pp. 59-82 y el más reciente «La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca», *Florentia Iliberritana* 17, 2006, pp. 191-224; Minerva Alganza Roldán, «Madres y madrastras en la tragedia y el mito griegos», en María Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruiz Solves & Francisco Gutiérrez García (eds.), *Lengua, Literatura y Mujer*, Jaén, Universidad, 2003, pp. 61-82.

¹³ Pérez Gómez, «La soledad de Medea...», art. cit., pp. 193-196.

concretadas en la mudanzas de amores que conllevan otro tipo de mudanzas de espíritu o sociales y al contrario, es decir, los cambios sociales derivan en mudanzas de amores¹⁴.

Así, siempre bajo los caprichos de la diosa Fortuna¹⁵, la mudanza social de Paris, de pastor a príncipe (aventurada en la burlesca coronación inicial, vv. 366-367) deriva en la mudanza amorosa: abandono de Irene y consecución de Helena (vv. 581; 1058-1060), de modo que también ellas cambian, la una del amor a la venganza (vv. 1072-1074), la otra de lo legítimo (Menelao) a lo ilegítimo (Paris), lo cual opera a su vez una mudanza ética y social tanto en ella como en Menelao pasando del honor al deshonor (vv. 1245-1247) y siendo el desencadenante de la guerra. Pero el relato amoroso que paralelamente se desarrolla entre Aquiles y Políxena también está condicionado por las mudanzas: el héroe, que se ve obligado a cambiar su promesa de paz y amor por la de guerra y honor, es víctima de la veleidad de Políxena que transforma su amor en venganza (vv. 2596-2599):

POLIXENA

Aquí, en graves enojos,
diré mi sentimiento por los ojos,
pues ya con mi mudanza
lugar voy previniendo a la venganza.

Tenemos, por tanto, y parafraseando y adulterando el principio de las *Metamorfosis*¹⁶, una serie de mentes mutatae no *in noua corpora*, sino *in noua actiones*, entre las cuales destaca la venganza:

	emocional	
<i>mudanza</i>		venganza
	social	

En última instancia, las mudanzas de Paris son las que van provocando las de los otros personajes, llegando incluso a cambiar varias veces de objeto amoroso en función de las circunstancias, y así la mudanza originaria y complementaria que unió a Paris y Helena se convierte en el motivo de separación y de vuelta a los orígenes, no en vano en el mito clásico Paris retornó en cierta medida a Enone, aunque era ya demasiado tarde¹⁷:

Pero se dice que Enone, al ver el cadáver de Alejandro, hasta tal punto quedó conmovida que, perdida la cordura, enmudeció y poco a poco feneció al ir sucumbiendo su espíritu por la tristeza. Y así en un mismo sepulcro fue enterrada junto con Alejandro.

IRENE, LA PERFECTA CASADA; PARIS, EL MARIDO INGRATO

Dentro de las múltiples funciones que el mito clásico cumple en la literatura del Siglo de Oro¹⁸, una de ellas es la paradigmática: el mito se convierte en referencia atemporal, en *exemplum* de todo tipo de caracteres y acciones, en este campo la Enone de los clásicos se hizo paradigma de la perfecta casada

¹⁴ Recogemos estos datos de nuestra introducción, p. 442.

¹⁵ Tema grato, como es sabido, al dramaturgo accitano: véanse Jesús Gutiérrez, *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975, pp. 180-219; Juan M. Villanueva Fernández, «La mitología en la dramaturgia de Mira de Amescua», *Estudios Clásicos* 109, 1996, pp. 49-57; James A. Castañeda, «The Wheel of Fortune in the Theater of Mira de Amescua», en A. Robert Lauer & Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic essays in honor of Frank P. Casa*, Peter Lang Publishing, 1997, pp. 289-295.

¹⁶ Cuando Ovidio dice (*Metamorfosis* 1, 1-4): *In noua fert animus mutatas dicere formas | corpora: di, coeptis (nam uso mutatis et illas) | adspirate meis primaque ab origine mundi | ad mea perpetuum deducite tempora carmen*.

¹⁷ Dictys de Creta, 4, 21, 21-25, traduzco de la edición de Werner Eisenhut, *Dictys Cretensis. Ephemeridos belli Troiani libri*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1994: *Sed fertur Oenonem uiso cadauere Alexandri adeo commotam, uti amissa mente obstupefieret ac paulatim per maerorem deficiente animo concideret. Atque ita uno eodem funere cum Alexandro contegitur*.

¹⁸ Para los géneros no dramáticos puede verse Juan Diego Vila, «En torno a la múltiple constitución del discurso mitológico en el Siglo de Oro», *Argos*, 13-14, 1989-1990, pp. 147-183; Rosa Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos 1998; José María Camacho Rojo, «El mito clásico en la novela corta española del siglo XVII», *Florentia Iliberritana* 12, 2001, pp. 65-96; Vicente Cristóbal, «Mitología y novela pastoril», en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 109-122; en general para el teatro el volumen colectivo Francisco Ruiz Ramón & C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 223-234; María Jesús Franco Durán, «La función de la mitología clásica en el teatro de Siglo de Oro», en Christoph Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 119-130; Sebastián Neumeister, «La mitología», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, 1998, pp. 234-243 y nuestras consideraciones en «Tradición y mitología clásicas en *Polifemo* y *Circe* I, primera jornada, de Mira de Amescua», *Elvira* 9, 2004, 37-104; en concreto, pp. 37-46.

consorte de un marido ingrato¹⁹, con lo cual entramos en uno de los temas clave del teatro áureo en general, y de la producción de Guillén de Castro en particular: el matrimonio. No estamos plenamente de acuerdo con Juliá cuando escribe: «se ve con claridad que sus ideas acerca del problema del matrimonio no son de condenación del mismo sino de vituperio contra la mujer que no sabe cumplir sus deberes»²⁰. En efecto, en un antiguo pero aún vigente estudio de John G. Weiger²¹ queda claro que los tópicos antimaritales de Castro derivan no de una aversión personal hacia el sacramento²², sino de la obviación de alguno de estos requisitos para la consecución de un próspero matrimonio: a) pertenencia a un mismo *status* social más que a un mismo nivel económico; b) idoneidad de la edad de la pareja en función de las convenciones sociales de la época²³; c) unión libre de los contrayentes sin mediación forzada de los padres²⁴.

Curiosamente Weiger no incluye en su estudio una obra clave del valenciano como *Los malcasados de Valencia*²⁵, en la que –según algunos– el tema del matrimonio no serviría de ensayo sociológico o de frustración personal, sino que en realidad es un mero pretexto para la composición de una obra de efectos teatrales, enredos y conflictos sexuales²⁶.

Si aplicamos estos elementos a *La manzana de la Discordia*, la base del conflicto matrimonial está en el diferente *status* de los cónyuges: Paris es un pastor en apariencia²⁷, pero príncipe troyano en realidad, mientras que Irene es una pastora de humilde linaje, pero evidentemente superior al de un expósito como lo era Paris²⁸. Así pues, en el justo momento en que se da la mudanza social del varón, asistimos a la mudanza amorosa y ya su unión con Irene carece de fundamento (vv. 1019-1033):

IRENE Espera, Paris, espera.
 PARIS ¡Ay cielo! Irene, perdona,
 que me lleva otro cuidado.
 IRENE ¡Mayor que el mío! ¿En tu boca
 pudo caber este agravio?
 ¿No será mucho que rompa,

¹⁹ Camacho Rojo, art. cit. pp. 80-81.

²⁰ Eduardo Juliá Martínez, *Obras...*, cit., vol. I, p. XL.

²¹ «Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro», *Bulletin of the Comediantes* 10, 1958, pp. 1-3; Robert R. La Du, «A Rejoinder to: Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro», *Idem*, 11, 1959, pp. 10-16, debate los puntos de trabajo de Weiger aportando muchos más ejemplos, pero ofrece excepciones que, no obstante, son las que confirman la regla.

²² Se ha intentado relacionar esto con el mal resultado de los amores de Guillén de Castro; sobre su vida véase recientemente Gemma Domingo Carvajal, *Tipología de los personajes de la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 2005, pp. 33 ss.

²³ Aquí cita Weiger unas palabras de Julia Fitzmaurice-Kelly: «this should be between seventeen and eighteen for the woman, between twenty-five and thirty-six for the man» («Women in Sixteenth Century Spain», *Revue Hispanique* 70, 1927, p. 587).

²⁴ John G. Weiger, «Forced marriage in Castro's Theatre», *Bulletin of the Comediantes* 15, 1983, pp. 1-4, responde a las puntualizaciones del artículo citado de La Du en relación con el tema del matrimonio forzado.

²⁵ Vid. Arellano, *Historia...*, pp. 245-247 y la edición moderna de Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976.

²⁶ Así lo expone Alva V. Ebersole, «La originalidad de *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro», *Hispania*, 55, 1972, pp. 456-462.

²⁷ Delio se encarga de recordarle su origen cuando Paris es tomado por falsos los aires de grandeza (vv. 203-221):

¡Bárbaro, vil, necio, infame,
 sin razón ni alma en el pecho,
 cuyas verdades le llame!
 ¿Qué padres honra de dieron,
 hombre bajo y sin valor,
 y el más humilde pastor
 que estos montes conocieron?
 Leche te dieron dos ciervas,
 que entre las silvestres flores
 te hallaron unos pastores
 depósito de las hierbas.
 Un anillo de oro fue
 tu riqueza, padre y guía,
 que en vez de piedras tenía
 tres letras: «h», «d» y «p».
 ¡Mira tú qué nacimiento
 para tener arrogante
 un espíritu gigante
 y un heroico atrevimiento!

²⁸ Así lo recuerda ella a Príamo en la escena de las quejas: «Un serrano advenedizo, / que tenía solamente / por riqueza el ser hemoso / y por amparo el ser fuerte, / descompuso mis cuidados / para obligarme de suerte / que me sujeté a su gusto / y a mi estado levantéle» (vv. 1604-1611).

París, las entrañas mías?
 Tantos gustos, tantas glorias,
 ¿se olvidan tan fácilmente?
 ¿Obligaciones tan pocas
 me tienes, si es la menor
 no menos que sertu esposa?
 PARIS No eres tal, que entonces era
 sólo hijo de mis obras
 y agora lo soy de un rey.

En este caso, el conflicto no se origina por la dejadez de la mujer –como quería ver Juliá–, sino por la de París, paradigma del marido ingrato en la época. Esto conlleva otra deshonrosa actuación a añadir a las numerosas connotaciones negativas de cuño clásico que los dramaturgos ensayan en el personaje. Y es que, aunque Juliá afirme que «el afeminamiento de París está ya rechazado generalmente»²⁹, su comportamiento antiheroico prima por encima de las escasas calas de valor y coraje que le conceden los autores³⁰, de modo que su oposición con Aquiles o con su propio hermano Héctor no hace sino resaltar su escasa heroicidad³¹. Tenemos, por tanto, que la desigualdad estamental de los cónyuges conlleva irreversiblemente a la disolución del matrimonio por parte de uno de los contrayentes, y, en palabras de Francisco Ruiz Ramón, «en el fondo de este conflicto centro en su teatro (sc. de Castro) me parece ver una clara intención de mostrar cómo la sociedad, con sus leyes y normas, atenta contra la esencia misma del amor humano»³².

DE AMOR Y DESAMOR, TEATRO Y SOCIEDAD

Y es que «la parte que en la comedia corresponde al amor, no vista como lírico sentimiento, sino como causa de un choque social, es un indicio claro acerca de la base problemática de la comedia: el amor presenta fácilmente ejemplos de conflicto entre el individuo y las fuerzas sociales dominantes y alienadoras»³³. El amor es, además, el sentimiento que legitima el deseo y que justifica el matrimonio, de modo que en el momento en el que el proceso deseo amor matrimonio se altera o se tronca alguna de sus fases, entonces surgen la intriga, los enredos y los equívocos³⁴.

En este sentido tenemos a Irene enamorada de París, un amor presentado *in media res*, de modo que el enredo, conflicto o desarrollo dramático no gira en relación con la consecución del amor, sino sobre su mantenimiento³⁵. Ahora bien, el amor está sujeto, obviamente, a las convenciones sociales que la comedia lleva a las tablas y así no existe amor interestamental, sino que las distintas clases sociales mantienen sus relaciones entre iguales, dándose sólo casos en los que si uno de los amantes pertenece a un estamento inferior –generalmente la mujer–, es solamente en apariencia, ya que en realidad es de origen noble³⁶. En *La manzana de la Discordia*, en cambio, el don-nadie en apariencia es París, pero príncipe troyano en realidad, de modo que asistiremos a la dramática imposibilidad de su unión con Irene.

La muchacha aparece en escena, probablemente, con atuendo de cazadora y, expresamente, según la acotación «sale Irene con venablo». Su vestimenta y el ambiente rústicos favorecen, pues, tópicos tan

²⁹ Juliá Martínez, *Obra...*, p. XXVI, n. 3.

³⁰ Algo que queda, en la escena de la ronda y rapto de Helena, perfectamente codificado por medio de los *exempla* mitológicos, cf. Álvaro Ibáñez Chacón, «La tela de Aracne: sobre un *exemplum mythologicum* en *La manzana de la Discordia* y robo de Helena de Antonio Mira de Amescua y Guillén de Castro», *Hesperia* 7, 2004, pp. 127-141.

³¹ Como ya ocurría en la Antigüedad, vid. José María Blázquez, «Aquiles y París: dos héroes griegos antagónicos», en Jaime Alvar & José María Blázquez (eds.), *Héroes y antihéroes en la Antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 15-53; Minerva Alganza Roldán, «Cobardes y pacifistas en la Grecia antigua», en Jesús María García González & Andrés Pociña Pérez (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada, Universidad - Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003, pp. 13-29.

³² Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, 1967, p. 177.

³³ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1974, p. 50.

³⁴ Vid. José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 21-83; Joan Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro* 9, 1990, pp. 203-220.

³⁵ Técnica usual en los dramas guilleanos, Domingo Carvajal, *Tipología...*, p. 720. De hecho la propia Irene dice (vv. 290-294): «¡Ay, París! Que las estrellas / a esa ley me han obligado, / y si amor has deseado, / mal y en vano te querellas / cuando a amar me fuerzan ellas».

³⁶ Díez Borque, *Sociología...*, pp. 63-74; hay excepciones, si bien operan otros factores y sistemas de valores; véase José M. Díez Borque, «De la villana que casó con noble», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad, 1998, pp. 471-492.

ovidianos como la caza = amor o la *militia amoris*³⁷; nótese la recurrencia de términos pertenecientes al campo semántico de la caza (vv. 300-319):

IRENE Pastor gallardo y gentil
 que apacientas mis cuidados,
 más que los blancos ganados
 a quien da pasto el abril;
 la flecha de amor sutil
 herida me trae a verte;
 no busco, no, el oso fuerte,
 ni la temerosa gama,
 que la ausencia de quien ama
 es imagen de la muerte.
 Hoy me traen mis esperanzas
 sólo a buscar mi pastor,
 que la caza y el amor
 tienen ciertas semejanzas.
 Todo es guerra y asechanzas,
 todo es cuidado y desvelos;
 pues entre ardores y hielos
 teme el que más ha querido
 el venablo de un olvido
 y las raíces de unos celos.

Ahora bien, en el código mitológico de los clásicos, la cinegética es un peligroso arte que requiere toda una serie de condicionantes que no la hagan volverse contra el héroe, a la vez marginado, liminal y por lo tanto amenazado: cazador y presa³⁸, algo que sin duda se incrementa cuando a los cambios sociales se añaden los cambios de género y las mujeres visitan un lugar impropio a su condición social, paradigmáticos los mitos de Céfalos y Procris, y Cianipo y Léucos³⁹. La misma inmovilidad social es la que se propugna en la comedia barroca y la fatalidad de los mitos griegos –que acaban generalmente en trágicas muertes– se traslada en el tablado a la no consumación del matrimonio.

Pero la anagnórisis de Paris no tiene lugar hasta la escena del juicio de las diosas (vv. 374 ss.) y hasta que Venus le revela que «hijo de Príamo dicen / del anillo las tres letras» (vv. 533-534), un anillo que el joven expósito conservaba –como elemento típico de las escenas de reconocimiento– y sobre cuya inscripción Paris supone que significa «hombre de poder divino» (v. 237), mientras que Mingo lo recompone en «hijo de puta probada» (v. 241). En definitiva, antes de saber que es hijo de reyes, el amor de Paris es un hecho, incluso cuando Irene, en premonitoria queja amorosa, responde al parloteo imposible de su eufórico amante (vv. 330-351):

PARIS ¡Y ojalá de Troya fuera
 diadema el verde laurel
 para alegrarte con él,
 que Irene bien me quisiera!

IRENE Cuando Paris rey se viera
 ¿quién duda que me olvidara?

PARIS Siendo tu estípe tan clara
 quieres a un bajo pastor,
 ¿y te olvidará, mi amor,
 si el cielo me coronara?
 Antes el Janto, que lleva
 al mar perlas orientales
 para que dulces cristales
 entre ellas Neptuno beba,
 hará el tiempo que se mueva
 hacia atrás, y esas montañas

³⁷ El pasaje es imitación de Ovidio, *Heroida* 5, 9-32; sobre el *tópos* puede verse Paul Murgatroyd, «Amatory Hunting, Fishing and Fowling», *Latomus*, 43, 1984, pp. 362-368.

³⁸ Vid. Pierre Vidal-Naquet, *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, trad. esp. Barcelona, Península, 1983, pp. 135-158; Alain Schnapp, «Los héroes y los mitos de caza», en Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías*, trad. esp. Barcelona, Destino, 2001², vol. II, pp. 234-239.

³⁹ Véase al respecto Jacqueline Fabre-Serris, «La chasse amoureuse: à propos de l'épisode de Céphale et Procris (*Mét.* VII, 690-862)», *Revue des Études Latines*, 66, 1988, pp. 122-128; Ezio Pellizer, *La peripezia dell'eletto*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 59-74; Sebastián Martínez, «Los *Cynegetica* fragmentarios y el fracaso del cazador», *Myrtia* 15, 2000, pp. 177-185.

con ganados y cabañas
 se mudarán a otra parte
 que deje yo de adorarte.
 IRENE ¡Qué dulcemente me engañas!
 Crédito te quiero dar
 y la mano, amor, me debes.

Tanto los amantes, como el público saben que las quejas de Irene estarían totalmente fundadas en los intransitables estancos sociales de la época y de hecho los dramaturgos no han dejado de mostrar la *realidad* de los personajes a pesar de la ilusión dramática: instalado en la *apariencia* de su condición social, las palabras de Paris no son en absoluto las típicas de los rústicos⁴⁰, sino que en su discurso tenemos tópicos eróticos y recursos propios de los nobles galanes. Destaca, sobre todo, la *amplificatio* que los autores realizan del *adýnaton* presente en la *Heroida* ovidiana: *cum Paris Oenone poterit spirare relictâ, ad fontem Xanthi uersa recurret aqua*⁴¹. Este dístico elegíaco es un excelente ejemplo del arte intertextual del poeta de Sulmuna, retomando un tópico poético de los alejandrinos –el de las inscripciones amorosas en lo árboles– a la vez que aprovecha la estructura formal de los epigramas e inscripciones poéticas; por su parte los dramaturgos áureos amplifican estos dos versos con tópicas divagaciones sobre el mítico río Janto y sobre las consecuencias del cambio de su curso, pero lo que es más importante: devuelven a Paris las palabras que la versión ovidiana había dejado grabadas en la corteza de un álamo.

A pesar de la agorera Irene, el amor de Paris no puede ser puesto en duda ni plantea inconvenientes sociales, al menos hasta el momento, pues cuando ya sabe su linaje y además tiene presente que el regalo de Venus es una dama griega de alta alcurnia (vv. 487 ss. y nuestras notas *ad loc.*), entonces ya no hay posibilidad de retomar promesas pasadas afinadas en otro tiempo, en otro espacio y en otro estamento (vv. 1047-1060):

PARIS Irene, los humanos desvaños
 apetece caminos diferentes;
 según las aguas que les dan las fuentes
 diversamente al mar corren los ríos.
 El mar tiene abundancias y bajíos
 conforme sus menguantes y crecientes:
 cielo y tierra, con vaños accidentes,
 a tiempo invierno dan y a tiempo estíos.
 Yo, que tiempo te hablé, sordo te escucho;
 yo que adoré tu sombra a ti abrazado
 con el sol, en su esfera ardiendo lucho.
 Hombre soy, ten paciencia, heme mudado
 viendo en estos ejemplos que no es mucho
 que mude intento quien mudó de estado.

IRA, FUROR, CELOS

El soneto anterior es una verdadera exposición de las obligaciones a las que Paris se ha visto sometido con la mudanza de estado, unas obligaciones que podrían aparecer a la ligera banales, pero que, como ya hemos visto, reflejan la realidad de los condicionamientos sociales en el siglo XVII. Ahora bien, el hecho de que sea una realidad no implica que la afectada desestime una posible reconciliación, una reconquista o en su defecto la venganza, y ahí radica el matiz trágico-elegíaco que los autores han conferido al personaje de Irene, tal y como se desprende del soneto con el que replica, advierte y cierra la jornada (vv. 1061-1074):

IRENE Paris, al labrador agradecida
 rinde fruto la tierra cultivada;
 vida merece alegre y respetada
 la vid al olmo tiernamente asida,
 baja del monte nieve derretida
 al sol, hasta en los valles desecada,
 luce y pelea la valiente espada

⁴⁰ Sobre lo cual puede verse Ana María Martín Contreras, «El amor rústico o el anticortejo», en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 2003, pp. 265-276.

⁴¹ Ovidio, *Heroida* 5, 29-30: « Cuando Paris, tras abandonar a Enone, haya podido vivir, | a su manantial retornará el agua de Janto ».

según la mano por quien fue esgrimida.
Pero todo es incierto y mal seguro
si en la correspondencia hay esperanzas
de falso ser y de valor perjuro.
Según estos ejemplos y mudanzas
mujer soy, ten paciencia, si procuro,
pues lloro agravios, incitar venganzas.

El soneto resalta la idea –de naturaleza emblemática⁴²– del agradecimiento, de la *correspondencia* de favores, y de las acciones que pueden ser honrosas si provienen de personas honrosas, pero no hay duda, como hemos señalado antes, que Paris es «falso ser», de modo que a su agravio no corresponde otra cosa que la *venganza*. En este punto hay que destacar la afirmación de Irene «mujer soy», lo cual, en su contexto, es, de entrada, todo un programa de actuaciones e intenciones perfectamente codificado, así como una advertencia o amenaza en toda regla.

La bibliografía sobre la concepción de la naturaleza femenina en el teatro del Siglo de Oro es realmente amplia y no cabe dar cuenta aquí de toda su extensión⁴³, pero sí merece la pena señalar que por lo general, en lo que a los autores de la comedia se refiere, ni Mira de Amescua ni Guillén de Castro se apartan de las convenciones tradicionales de la mujer como ser de doble faz, con sus defectos y virtudes, sin que necesariamente predominen las connotaciones negativas y misóginas⁴⁴. En este sentido, la amenaza de Irene sigue la norma, es decir, si ha habido un agravio, lo extraordinario sería que no se vengara⁴⁵, deshaciendo así siglos de tradición y desatendiendo el férreo código del honor. Así pues, para la evolución de la deshonra en venganza se recurrió frecuentemente al «tema de Virginia»⁴⁶ y a la defensa –por parte de los personajes masculinos⁴⁷– de un honor perdido, en ocasiones irremediadamente, pero es una aportación guilleana el hecho de que las deshonradas no se resignen a ser objeto depositario del honor, sino que ellas mismas poseen la iniciativa de su salvaguarda y venganza⁴⁸.

No obstante, en *La manzana de la Discordia* Irene aboga también por recurrir a un poder masculino en ausencia de figuras típicas como el padre o el hermano, un poder que, además, representa el poder supremo del rey, con lo que asistimos a un breve pero claro ejemplo de la concepción del monarca justo/injusto y al tema de la tiranía o desigualdad estamental en cuestiones de honor, tan del gusto del dramaturgo valenciano⁴⁹. Así Irene, al presentarse ante Príamo, apela a la justicia de la que el rey ideal debería ser garante (vv. 1630-1635)⁵⁰, aunque no es desconocedora de las desigualdades sociales de la época, de manera que retarda hasta el último momento la revelación de la identidad del ingrato (vv. 1638-1648):

⁴² Así aparece en Alciato, *Emblemas* 159, el cual remonta en última instancia a Ovidio, *Metamorfosis* 15, 660-668; sobre el uso de emblemas en el teatro amescuaño vid. John T. Cull, «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 127-142; sobre este emblema y sus transformaciones, pp. 133-134.

⁴³ Puede verse, por ejemplo, la «selección persona» que ofrece Agustín de la Granja, «Bibliografía sobre las mujeres en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro», en Martínez Berbel y Castilla Pérez, *Las mujeres...*, pp. 581-601.

⁴⁴ Véanse, al respecto, Concepción Argente del Castillo Ocaña, «La mujer entre la confusión y el ingenio», en de la Granja y Martínez Berbel, *Mira de Amescua en candekro...*, vol. I, pp. 115-136; Concepción Argente del Castillo Ocaña, «Del Fénix y otros prodigios. Mito y desmitificación (el mito del Ave Fénix en Mira de Amescua)», María Concepción García Sánchez, «Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua», Juan Manuel Villanueva, «¿Fue misógino Mira de Amescua?», los tres trabajos en Martínez Berbel y Castilla Pérez, *Las mujeres...*, pp. 13-36; 233-248; 429-453.

⁴⁵ Máxime cuando se ha señalado la frecuente presencia en el teatro amescuaño de la dama rebelde y vengadora de los agravios sufridos, vid. Miguel Martínez Aguilar, «¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes* de Mira de Amescua», en Martínez Berbel y Castilla Pérez, *Las mujeres...*, pp. 345-373.

⁴⁶ H. Petriconi, «El tema de Lucrecia y Virginia», *Clavileño* 8, 1951, pp. 1-5.

⁴⁷ Pues el deshonor recae en éstos, véase María Josefá Porro Herrera, *La mujer como víctima en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad, 1995; algo que aparece también en otras literaturas y épocas, vid. Luisa Accati, Marina Cattaruzza y Monika Verzar Bass (eds.), *Padre e figlia*, Torino, Rosenberg - Sellier, 1994.

⁴⁸ La primicia de los datos corresponde a Rina Walthaus, «Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano *et alia* (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, Pamplona-Toulouse, Griso-Lemso, 1996, vol. II, pp. 423-428.

⁴⁹ Véanse los estudios monográficos de Robert La Du, «Honor and the King in the comedias of Guillén de Castro», *Hispania*, 45, 1962, pp. 211-217; J. Crapotta, *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, London, Tamesis, 1984; Manuel Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984; Domingo Carvajal, *Tipología de los personajes...*, pp. 485 ss.

⁵⁰ Como es usual en la comedia lopesca: los personajes bajos tienen en el rey al repartidor de justicia contra los excesos de la nobleza, Díez Borque, *Sociología...*, pp. 351-353.

PRÍAMO Por mi corona te juro
de castigalle o volvelle
a tus ojos y a tus brazos.
IRENE En lo que dijiste advierte,
rey soberano...
PRÍAMO ¿Qué dices?
Di quién es.
IRENE Vuelvo a ponerme
a tus pies. País hasido
tan injustamente aleve.
PRÍAMO Con engaño me has tratado.
Es mi hijo: vete, vete,
porque las desigualdades
de obligaciones carecen.
IRENE ¡Ah, justicia de la tierra,
y qué poco favoreces
a quien te tiene! ¡Ay de mí,
mis desdichas me suspenden!

Retomando la idea de que el rey es el mediador en la tierra de la justicia divina⁵¹, al no atender la súplica Irene entiende que esa «justicia de la tierra» es poco favorable para las clases bajas, de manera que, aunque sea brevemente, asistimos al recurrente tema guilleano del conflicto entre poder/deber de los tiranos⁵².

Abandonada, pues, por el poder terreno, Irene es asistida por el poder divino (pagano) encarnado en la diosa Palas:

PALAS ¡Irene, no eres mujer!
IRENE Y tú, señora, ¿quién eres?
PALAS Otra mujer ofendida
de los rigores crueles
de País.
1690 IRENE ¿Cómo es posible?
¿De País? Si a ti te ofende
con tan divina hermosura,
¿qué castigos no merece?
PALAS Véngate, pues yo te animo.
1695 IRENE Tanto, tanto me enfureces,
que para abrasar a Troya
de Grecia quiero valerme;
aunque mi fuego bastaba,
pues soy mujer, y me encienden
1700 celos que me desesperen
y agravios que me enloquecen.
PALAS ¡Fuego en Troya!
IRENE ¡Fuego en Troya!

Aquí tenemos el plan de venganza de Irene instado por la diosa Palas Atenea que, ofendida también por el rechazo, quiere la destrucción de Troya mediante Aquiles y ahora mediante Irene, y en este punto cabe destacar la presencia de la diosa pagana con la que se asocia a las mujeres «autoras», guerreras y varoniles⁵³. Pero ya está; ha sido la última intervención de Irene en la comedia, pues la posibilidad de dramatizar las venganzas de la desechada se cambiará por otro tipo de venganza mucho más noble. Nos interesa, sin embargo, dejar claro que su papel concluye con la desesperación de los celos y la locura de los agravios, tópicos encuadrados –de nuevo– en el no menos tópico «soy mujer».

En resumen, podríamos decir que los celos de Irene en *La manzana de la Discordia y robo de Helena* no son los celos del teatro de Lope, es decir, esos celos infundados, generadores de conflictos amorosos al ver agravios donde no los hay, creadores de quiméricas situaciones que llevan al enredo y a la confusión⁵⁴. No, los sentimientos de Irene están fundamentados en el abandono, en la realidad de un

⁵¹ Vid. Díez Borque, *Sociología...*, pp. 143 ss.

⁵² José Luis Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología* 3, 1982, pp. 169-198; Arellano, *Historia...*, pp. 237-240.

⁵³ Christoph Strosetzki, «La mujer en Calderón y el principio barroco del engaño y desengaño», en Martínez Berbel y Castilla Pérez, *Las mujeres...*, pp. 115-136.

⁵⁴ Díez Borque, *Sociología...*, pp. 32-38.

despecho y sin perspectiva de solución al entrar en juego el insalvable muro de la diferencia estamental. Y si son sus celos, en cambio, generadores de justicieras venganzas, pero por más que las avise, por más que amenace, a diferencia de su homóloga clásica⁵⁵, esta Irene áurea no tendrá posibilidad de tomarse su justa *vendetta*, pues los dramaturgos han optado por hacer oídos sordos a las quejas de la desdichada Irene.

APÉNDICE: DE VENGANZAS DE AMOR A VENGANZAS DE HONOR

Creemos que merece la pena concluir este trabajo con una breve referencia al personaje de Políxena⁵⁶ en tanto que es el que asume el rol de la mujer vengadora en la tercera jornada, un papel que, como hemos visto, se dejaba casi preparado para Irene.

En efecto, en *La manzana de la Discordia* los dramaturgos se hacen eco del episodio posthomérico del enamoramiento de Aquiles por la princesa troyana Políxena pero le dan una rocambolesca forma que elimina casi por completo rastros del mito original, aunque basándose en los arquetipos clásicos o más bien tardoantiguos⁵⁷.

Así pues, por instigación de la diosa Palas, Aquiles se enamora de Políxena y ella es la causa de su negativa de luchar contra Troya⁵⁸, de manera que aprovechan la innovación de la leyenda en tanto que la célebre «cólera funesta del Pelida» que canta la Musa de la *Ilíada* tiene su razón de ser en la usurpación que Agamenón hizo de la esclava Briseida⁵⁹, algo completamente ausente en nuestra comedia, heredando la negativa pero innovando a la vez en la iniciativa del héroe a tomar las armas. Pues si en la tradición Aquiles vuelve a la lucha enfurecido por haber perdido a su amado Patroclo, la controvertida relación de los héroes⁶⁰ está por supuesto ausente, de modo que se ensaya una versión de la incitación de furor guerrero tomada –según creemos⁶¹– del auto de Ruiz Alceo *La navegación de Ulises*⁶² y que a través de éste es introducida en nuestra comedia y después retomada por Mira en su jornada de *Polifemo y Circe*⁶³.

Sea como sea, Aquiles concede una tregua a los troyanos por amor a Políxena, pero enfurecido por el mañero Ulises, rompe su promesa y tiene lugar su mudanza: cambia promesas de amor por deberes del honor.

Las promesas han sido incluso puestas por escrito, en una carta que envía a Políxena (vv. 2297-2310):

«Aquel niño caduco y lince ciego
que cetros y cayados hace iguales
y en estos campos derramó los males
que el troyano lloró y padece el griego,
tubar con nuevas armas el sosiego
intenta de los míseros mortales,
y con Marte nos da guerras fatales,
que no le bastan ya flechas de fuego».
¡Cuando Marte es más riguroso,
Amor me hiere a mí! Fortuna airada,
trocar pudieras nuestra ardiente pena:
Aquiles fuera París el dichoso,
Troya la libre, Grecia la cercada,
y la robada tú, mi Polixena.

⁵⁵ Son varias las versiones sobre el papel de Enone en la muerte de Paris; a la que vimos antes retomada por Dictis, añádanse las recogidas por Antonio Ruiz de Elvira, «Varia Mythographa», *Emerita* 38, 1970, pp. 291-310, especialmente pp. 291-301.

⁵⁶ Debemos señalar que la doble utilización en este trabajo de Políxena y Polixena se debe a que la forma esdrújula es la transcripción correcta de antropónimo griego a partir del latín *Polixena*, mientras que la forma llana se corresponde al *Polixena* del manuscrito que obliga en numerosas ocasiones a mantener la llana por la métrica, cf. introducción p. 444, n. 58.

⁵⁷ Sobre el mito véase S. Merkle, «Polissena e Achille», en Antonio Stramaglia (ed.), *Eros. Antiche trame greche d'amore*, Roma-Bari, Levante, 2000, pp. 232-261.

⁵⁸ Algo que se encuentra ya en la influyente obra de Dares frigio, *La toma de Troya* 30.

⁵⁹ Así es como aparece desde el primer canto de la *Ilíada*, sobre cuya relevancia en el conjunto del poema y en la tradición vid. G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, vol. I: books 1-4, Cambridge University Press, 1985, pp. 44-50.

⁶⁰ Véanse distintas posturas al respecto en Bernard Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega*, trad. esp. Barcelona, Alta Fulla, 1986, pp. 264-273.

⁶¹ Léanse los vv. 2153 ss. y nuestras notas *ad loc.*

⁶² B. Paetz, *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970, pp. 118-123.

⁶³ Ibáñez Chacón: «Tradición y mitología clásicas...», pp. 93-95.

Queda clara la identificación de los personajes, de manera que la actuación de Polixena a la hora de maquinar la venganza contra Aquiles es el sustituto perfecto de la venganza no cumplida de Irene. Sin embargo hay dos detalles importantes a tener en cuenta: la cólera de Polixena es propia, nace de su mismo dolor al ver la masacre de sus hermanos, en ningún momento es incitada por los dioses (mientras que curiosamente sí que lo es el amor de Aquiles); lo cual implica una autodeterminación en cierta medida justificable por lo honorable de su venganza; precisamente es el honor el motor de la venganza de Polixena, un honor no basado en promesas de amor, sino de paz, e incumplido nada menos que con la muerte de sus hermanos, algo que revuelve el corazón de la joven (vv. 2561-2564):

POLIXENA Cuando el agravio es traidor,
 traidoras venganzas pide,
 pues al compás de la ofensa
 la venganza es permitida.

Nótese la correspondencia casi exacta de los planteamientos amorosos de Irene, pero aquí codificados según el honor y deber para con la familia, los hermanos⁶⁴, más que para con las promesas de un amante (vv. 2623-2628):

POLIXENA Ya mi venganza se ordena
 muera este griego, portento
 de sangre humana sediento,
 que el enemigo mayor
 es la mujer que el amor
 troca en aborrecimiento.

Tiene lugar, pues, la muerte de Aquiles con todo lujo de recursos escénicos y aunque cambiando la flecha en el talón⁶⁵ por una mucho más espectacular flecha en el cuello⁶⁶, el héroe cae a manos de Paris, éste se regocija de su nada valiente hazaña y finalmente Polixena se declara satisfecha, «porque consuelos alcanza / la mujer en la venganza» (vv. 2743-2744).

⁶⁴ Véanse vv. 2667 ss; 2699 ss.

⁶⁵ Sobre las múltiples variantes *vid.* Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 426-428.

⁶⁶ Violencia visual recurrente en el teatro áureo, cf. Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.