

LA TELA DE ARACNE: SOBRE UN EXEMPLVM
MYTHOLOGICVM EN LA MANZANA DE LA DISCORDIA
Y ROBO DE HELENA DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA
Y GUILLÉN DE CASTRO

Álvaro Ibáñez Chacón
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Resumen: Este artículo estudia el *exemplum* mitológico de *La tela de Aracne* en la comedia de Mira de Amescua y Guillén de Castro titulada *La manzana de la discordia y robo de Helena*.

Resumo: Este trabajo analiza o *exemplum* mitológico de *La tela de Aracne* na comedia de Mira de Amescua y Guillén de Castro, *La manzana de la discordia y robo de Helena*.

Abstract: This paper studies the mitologic *exemplum* of *Tela de Aracne* in the Spanish comedy *La manzana de la discordia y robo de Helena*, by Mira de Amescua and Guillén de Castro.

0. Compuesta a dúo entre dos de los dramaturgos más relevantes del teatro español del Siglo de Oro, *La manzana de la Discordia y robo de Helena* es una de las cuatro comedias colaboradas del accitano Antonio Mira de Amescua, en este caso en colaboración con Guillén de Castro y Bellvis¹, conservada en la copia de comediantes del *m.s.* 15. 645 de la Biblioteca Nacional de Madrid y editada allá por los años veinte del pasado siglo por Eduardo Juliá Martínez².

Su argumento mitológico es mucho más ambicioso de lo que en principio deja ver el título, pues el juicio de Paris³ y el rapto

¹ Vid. E. Cotarelo y Mori, "Mira de Amescua y su teatro", *BRÆ*, 18 (1931), pp. 7-90, esp. p. 27; A. Madroñal Durán, "Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua", A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.

² E. Juliá Martínez, *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid: RAE, 1927, t. III, pp. 354-392.

³ Para la tradición del mito en la literatura griega véanse T. C. W. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris*, London: Society of Hellenic Studies, 1965; F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, París: Les Belles Lettres, 1966;

(voluntario o no) de Helena⁴ son la chispa que enciende una de las guerras legendarias más famosas de la Historia de la Literatura y que ha derivado en un sin fin de leyendas, no sólo en la literatura grecolatina. No obstante, como era de esperar, los hechos no se desarrollan directamente conforme a los textos puramente *clásicos*, sino que toda la saga troyana fue *re-interpretada* en la Antigüedad tardía y en cierta medida *re-configurada* en una *nueva* versión que resultó ser la que realmente trascendió a la Edad Media y a las literaturas en lenguas vernáculas que buscaban en los mitos el medio de afianzamiento de sus historias nacionales. Por lo tanto, Mira de Amescua y Guillén de Castro no dependen en absoluto de Homero o los trágicos (un poco sí de Ovidio y Virgilio), sino que usan y a veces abusan de la materia mítica que hallan en obras tan accesibles como el *Ephemeris belli Troiani* de Dictis de Creta y el *De excidio Troiae* de Dares frigio, o el compendio de Guido delle Colonne *Historia destructionis Troiae* (que cuentan con la universalidad del latín frente a las recreaciones europeas), pero también obras en castellano como las *Sumas de historia troyana* atribuida a un tal Leomarte o el omnipresente manual mitográfico de Juan Pérez de Moya titulado *Philosofía Secreta*⁵.

P. Walcot, "The Judgement of Paris", *G & R*, 24 (1977), pp. 31-39; M. Davies, "The Judgement of Paris and *Iliad* Book XXIV", *JHS*, 101 (1981), pp. 56-62.

⁴ J. Alsina, "La Helena y la *Palinodia* de Estesícoro", *EClás*, 4 (1957-1958), pp. 157-175; C. M. Bowra, "The two Palinodes of Stesichorus", *CR*, 13 (1963), pp. 245-252; A. Tovar, "Aspectos de la Helena de Eurípides", V. V. A. A., *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid: Taurus, 1966, pp. 107-138; D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, London: Oxford University Press, 1967, pp. 286-302; Jouan, *op. cit.* pp. 167-198; A. Ruiz de Elvira, "Helena. Mito y etopeya", *CFC*, 6 (1974), pp. 95-133; J. L. Backès, "Hélène (et la guerre de Troie)", P. Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Éditions du Rocher, 1988, pp. 693-704; F. Wulff Alonso, *La fortaleza asediada*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997, pp. 206-219.

⁵ Vid. A. G. Solalinde, "El juicio de Paris en el *Alexandre* y en la *General Estoria*", *RFE*, 15 (1928), pp. 1-51; A. Rey, *Leomarte. Sumas de historia troyana*, Madrid: CSIC, 1932, pp. 15-50; R. B. Tate, "Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento", en *Ensayos sobre la Historiografía peninsular del siglo XV*, trad. esp. Madrid: Gredos, 1970, pp. 13-32; G. Highet, *La tradición clásica*, trad. esp. México: FCE, 1978, vol. I, pp. 82-117; M. A. Marcos Casquero, *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*, Madrid: Akal, 1996,

Pero no es nuestra intención analizar aquí el argumento mitológico de *La manzana de la Discordia*, pues a ello hemos dedicado buena parte de la introducción y las notas de nuestra edición de la comedia que aparecerá en el siguiente volumen del *Teatro completo de Mira de Amescua* coordinado por D. Agustín de la Granja López en el “Aula-Biblioteca Mira de Amescua” de la Universidad de Granada; al contrario, nuestro interés ahora es centrarnos en las minúsculas referencias mitológicas dispersas a lo largo de la obra y que creemos que tienen una función específica dentro del tema genérico de la comedia, estudiando particularmente una leve referencia al mito ovidiano de Aracne. En efecto, a pesar de tener un argumento tan complejo, las referencias a otros mitos en el texto son relativamente escasas, pero no carentes de sentido y significado, ni tampoco desligadas del sentido y significado general de la obra, es decir, no las consideramos meramente recurridas en una función “tópico-erudita”⁶, aunque *a priori* parezca lo contrario. Antes de entrar en materia, quisiéramos recoger unas palabras del profesor Luis Gil que hemos tenido como máxima metodológica para el siguiente estudio y que en cierta medida justifican, si fuere necesario, algunas digresiones que realizamos sobre los mitos estudiados: “El artista capta un mensaje, lo medita, lo reforma en el sentido que estima oportuno y lo retransmite modificado en una variante nueva. De ahí que, para comprenderle, sea indispensable tener una noción previa del sentido del mito griego tratado, deslindando, si procede, sus diversos planos de significación, a fin de dilucidar a cuáles de éstos se ha dado preferencia en la versión ulterior y qué nuevo giro han

pp. 8-56; la introducción a Dictis y Dares en M^a. F. del Barrio Vega & V. Cristóbal López, *La Iliada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares frigio*, Madrid: Gredos, 2001, pp. 145-164 (todos ellos con abundante bibliografía).

⁶ Sobre las distintas funciones de la mitología clásica en el Siglo de Oro véase R. Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998 y J. M^a. Camacho Rojo, “El mito clásico en la novela corta española del siglo XVII”, *Flor. Il.*, 12 (2001), 65-96.

tomado, consciente o inconscientemente, al recrear aquél con diferente mentalidad”⁷.

1. El célebre mito de la metamorfosis de Aracne en araña que inmortalizó Velázquez en *Las hilanderas* sólo es transmitido *in extenso* por Ovidio⁸ (*Met.* 6, 5-145), y únicamente antes de él se constata en Virgilio una mínima referencia, llamando a la araña *inuisa Minervae* y que el comentarista Servio relaciona con el mito ovidiano⁹. Ahora bien, si tenemos en cuenta el gran vacío dejado por la literatura helenística y el gusto alejandrino por el género de las metamorfosis¹⁰, es obvio que el cambio de forma de Aracne tuvo que haber sido narrado con anterioridad. Curiosamente nos encontramos con una problemática de fuentes muy similar a la señalada por el profesor Ezio Pellizer en relación con Narciso: antes del celeberrimo relato ovidiano y del mitógrafo contemporáneo Conón, sólo se constatan dos alusiones virgilianas que llevan a pensar en algún desarrollo anterior de la historia del bello joven enamorado de sí mismo¹¹. No obstante, el escoliasta de los *Thēriaká* de Nicandro de Colofón cuenta una historia etiológica que contiene numerosos *tópoi* de corte alejandrino sobre el cambio de forma de dos incestuosos hermanos (Aracne y Falange) en dos tipos de araña, atribuyendo además el relato a un desconocido Teófilo¹².

Centrándonos en Ovidio, su visión del mito ha derivado en todos los tratamientos posteriores y, resumiendo mucho los 140 hexámetros, Aracne y Minerva compiten en el arte y la técnica de

⁷ L. Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona: Planeta, 1975, p. 16.

⁸ Ovidio, *Metamorfosis* 6, 5-145.

⁹ Virgilio, *Geórgicas* 4, 246 y Servio *ad loc.*

¹⁰ En este sentido es muy importante el repaso de obras conocidas, pero la mayoría no conservadas, que hace G. Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim-New York: Olms 1971², cap. II: “Les recueils de Métamorphoses avant Ovide”, pp. 24-45 y la síntesis de J. del Canto Nieto, “El género de las metamorfosis en el Helenismo”, *Actas del VII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1989, vol. II, pp. 123-128.

¹¹ Vid. E. Pellizer en M. Bettini & E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 79-82.

¹² Cf. escolio a Nicandro, *Thēriaká* 12a = FHG IV, 5 Müller.

hilar, preparando cada una un lienzo con una serie de episodios míticos tan comunes que el poeta los reduce a la mínima expresión, y si bien para los antiguos no se precisaba de mayor detalle, los modernos debemos recurrir irremediabilmente a manuales y comentarios para no perder el hilo de la narración¹³.

Palas decora su obra con la ciudad griega de la que es epónima y políada: Atenas (en Ovidio *Cecropia arce*) y con la célebre competición que la diosa tuvo con su tío Posidón/Neptuno por el patronazgo de la misma. Se figura a los doce Olímpicos, a cada uno con sus respectivos atributos (*sua quemque deorum | inscribit facies*), a Neptuno en el momento de hacer brotar el agua de la roca y la propia diosa armada como es usual haciendo surgir el olivo que le dio la victoria y no en vano “*de la obra es una Victoria su culmen*” (*operis Victoria finis*). En resumen, la diosa se autoalaba con su propia *victoria* a fin de aventurar el desenlace de la actual competición, añadiendo paradigmas (*exemplis* en el texto) de mortales vencidos en competición con dioses: Ródope y Hemo, “*ahora fríos montes, mortales cuerpos antaño*” (*nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam*); la pigmea madre (Gérana o Énoe) convertida por Juno en grulla (*gruis*); Antígona, la hija de Laomedonte, que también rivalizó con Juno (*consorte Iouis*) según algunos textos por su cabellera, convertida en cigüeña; y por último Cíniras, cuyas hijas fueron metamorfoseadas en las gradas del templo de Juno.

Aracne borda a Europa “*burlada*” (*elusam*) por el toro, es decir, el célebre rapto de Europa por Júpiter en forma de toro; Asterie, también raptada por Zeus en forma de águila; Leda, fecundada por Zeus-cisne (*sub olorinis alis* dice Ovidio); Antíope, a la que Júpiter “*abultó*” (*inplerit*) con gemelos (Anfión y Zeto); Júpiter-Anfirtión tomando (*cepit*) a Alcmena; a Dánae en forma de

¹³ Entre los más accesibles, A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1974 y P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. esp. Barcelona: Paidós, 1997. De los comentarios de Ovidio utilizamos el ingente trabajo de F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*, Buch VI-VII, Heidelberg, 1976 y el también útil de W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses*, books 6-10, Oklahoma, 1972; siendo muy prácticas las notas complementarias de A. Ruiz de Elvira en su edición bilingüe: *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid: CSIC, 1994⁵, vol. II, pp. 203-209.

oro; a la hija del río Asopo en forma de fuego; como pastor a Mnemósine y como serpiente a Prosérpina (*Deoidea* = hija de Deo, hipocorístico de Deméter). Pero no sólo se contenta con plasmar los arrebatadores amores de Júpiter, sino que también de Neptuno cuenta su metamorfosis en novillo (*iuuenco*) para amar a Cánace; bajo la forma del río Enipeo para engendrar a los Alóadas de Ifimedea; mudado en carnero (*aries*) engaña a Teófane; y en su habitual forma equina monta a Deméter y a Medusa; finalmente como delfín se acostó con la hija de Deucalión Melanto. No puede faltar en la composición Apolo con atuendo de pastor, engañando a Ise, y Baco a Erígone, o Saturno mudado en caballo y montando a Fílira.

2. Las diferencias entre ambas obras de artística labor han sido de sobra expuestas por los estudiosos¹⁴, basándose en cuestiones de diferencias estéticas entre uno y otro telar¹⁵ hasta el punto de analizar incluso los colores empleados en los tapices: Palas recurre a los hilos de oro y Aracne a los tonos púrpuras que para los antiguos eran de una naturaleza tornasolada y metamórfica desde su propia elaboración a partir del conocido molusco, de manera que, aun siendo la púrpura un color de majestuosidad como el oro de Palas, su propia naturaleza lo inclina hacia la metamorfosis dominante en el telar de Aracne¹⁶. La *maiestas* olímpica, pues, del tapiz de Palas frente a la *impietas* relatada por la joven lidia ha derivado en interpretaciones en clave política acerca de la posición anti-augústea de las *Metamorfosis*¹⁷, e incluso el ribeteo que concluye ambas creaciones ha sido considerado como un toque contra Augusto: Aracne adorna su telar con ribetes de

¹⁴ Véase el pormenorizado y actual análisis de M. Vincent, "Between Ovid and Barthes: *ekphrasis*, orality, textuality in Ovid's 'Arachne'", *Arethusa*, 27 (1994), pp. 361-386.

¹⁵ Cf. Bömer, *op. cit.* p. 36.

¹⁶ Vid. R. Di Fiore, "I colori di Aracne (Ovidio, *Met.* 6, 62-67)", *Aufidus*, 35 (1998), pp. 41-52.

¹⁷ Cf. L. C. Curran, "Transformation and anti-Augustanism in Ovid's *Metamorphoses*", *Arethusa*, 5 (1972), pp. 71-91; J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Roma. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Paris: Editions Payot Lausanne, 1998, pp.46-49.

hiedra (v. 128: *nexilibus flores bederis habet intertextos*), aludiendo al universo dionisiaco tan grato a Marco Antonio y en cierta medida contrario al apolíneo Octavio¹⁸. En cuanto a la posible intención misma de los personajes, unos piensan que Aracne no pretendió hacer ningún juicio moral sobre las actuaciones divinas¹⁹, mientras que otros sostienen cierta reivindicación femenina contra el poder masculino de los Olímpicos²⁰, hasta el extremo de considerar que el arte de Aracne ofrece a una mujer víctima opuesta a la masculina feminidad de la diosa Minerva: “La dichotomie entre deux conceptions du pouvoir, un pouvoir fondé sur un plaisir sans lien avec la loi, celui dont Arachné projette la vision, et un pouvoir fondé sur une morale sans lien avec le désir, celui que représente Pallas, *uirago*”²¹. Lo que parece seguro, según ha demostrado M. von Albrecht²², es la representación de dos mundos distintos desde dos perspectivas distintas: la humana y la divina, las cuales precisan, pues, de un código necesariamente distinto.

Por nuestra parte, en el tapiz de Palas vemos claramente la oposición *vencedores/vencidos* (=dioses/mortales), con el importante aviso amenazador de los *exempla* bordados; pero el tema divino de Palas no nos interesa por ahora, sino que es la tela de Aracne, con sus términos invertidos, la que nos ofrece mayor significación. En efecto, los *caelestia crimina*, desde la perspectiva de Palas, son un código simbólico contrario al paño de la diosa: si la primera composición mostraba en general la victoria de los dioses sobre los mortales, y particularmente la de la propia autora sobre su tío, la segunda tela invierte los conceptos y *los vencedores son vencidos*, los dioses son capaces de todo con tal de saciar el deseo provocado

¹⁸ Cf. Di Fiore, *art. cit.* p. 52 y n. 35.

¹⁹ Vid. E. W. Leach, “Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid’s *Metamorphoses*”, *Ramus*, 3 (1974), pp. 102-142.

²⁰ En este sentido J.-P. Néraudeau, “Les tapisseries de Minerve et d’Arachné (Ovide, *Métamorphoses*, VI, 70-128)”, *L’Information littéraire*, 35 (1983), pp. 83-89; A. Videau, “Le maître, le femme et l’éthique du savoir”, *Helmantica*, 50 (1999), pp. 769-780.

²¹ Videau, *art. cit.* p. 778.

²² En “L’épisode d’Arachné dans les *Metamorphoses* d’Ovide”, *REL*, 57 (1979), pp. 266-277.

por sus amadas mortales y tanto su forma cuanto su débil moral acaban sometidas: en casi todos los casos Ovidio especifica los engaños sufridos por las mortales con verbos como *eludo*, *fallo*, *decipio* o *celo*, pero también con *uideo* y *sum* en un evidente juego entre lo que *parece* y lo que *es*; lo cual, creemos, contradice la consideración de von Albrecht acerca de que en la descripción ovidiana del telar de Aracne “les images sont réalistes, jusque’au vérisme”²³, algo, como decimos, contradictorio al sentido mismo de la *metamorfosis*. Por lo tanto, la cuestionable moralidad de los dioses, puesta en evidencia por Aracne, sea conscientemente o no, es asentida por la propia inculpación de la diosa, quien además, en otro alarde de extremado orgullo, había rematado su obra con la agorera Victoria y cenefas de ramas de olivo, su árbol consagrado. En resumen, pues, del tejido de Aracne destaquemos los *fraudulentos cambios de forma* de los dioses para conseguir sus objetivos amorosos y si profundizamos en los mitos narrados, predomina el *rapto* de vírgenes en la mayoría de las historias y de acuerdo con en el código mitopoético griego heredado por la literatura latina la simple mención de un robo (de muchachos o doncellas) es preludio de unión sexual en tanto que sinecdóquicamente evoca el sexo tras el rapto²⁴.

3. En *La manzana de la Discordia* se recurre al *exemplum* mítico en la segunda jornada, poco antes de que Helena y Paris pacten un rapto ficticio y el discutido héroe esté rondando a la mujer so promesa de amor eterno, concluyendo su parlamento con los siguientes versos finales de una quintilla:

PARIS

[...]

Todo es amor cuanto aspira

y Troya previene galas

de las telas con que admira

1880 Aracne a la diosa Palas.

1880 Aracne || Aradne *mss.* Juliá Martínez

²³ M. von. Albrecht, *art. cit.* p. 270.

²⁴ Vid. C. Calame, *Eros en la antigua Grecia*, trad. esp. Madrid: Akal, 2002, pp. 80-82; 125-130.

El “de las telas con que admira | Aracne a la diosa Palas” se corresponde con el ovidiano: *Non illud Pallas, non illud carpere Lior | possit opus*²⁵. Las versiones alegorizadas de las *Metamorfosis* interpretaron el mito en clave cristiana, como en las exégesis alegóricas que acompañan a la versión de J. de Bustamante: “en la contenciõ de Pallas y Arachne, se da a entender, que no deuemos por excellencia que parezca ay en nosotros, incitador de soberuia yqualarnos a Dios: porque no reconociendo venirnos todos los bienes del, su bondad diuina mouida del justo enojo, no nos haga trabucar en alguna gran miseria, y apartados de su gracia vëgamos a ser semejantes a tan vil anima como es la Araña, sin que podamos hazer cosa que no sea fragil como su tela”²⁶. Muy distinta es la interpretación que el mitógrafo Juan Pérez de Moya ofrece: “la convirtió en araña para significar el saber de Minerva y de Aragnes en el arte de tejer, y es para darnos por este mudamiento ejemplo de que aunque uno sea muy docto en una arte, puede venir después quien le exceda, añadiendo algunas novedades, como en todos los oficios y sciencias se hace, que los nuevos añaden a los antiguos, por ser el tiempo gran maestro para aumentar las sicencias...”²⁷.

Es evidente que en este caso la mitología pagana no ha sido empleada como *otro hablar*, como un lenguaje que oculta un sentido más profundo, sino que en principio la alusión mitológica de la comedia podría ser tomada como un mero *exemplum* erudito de comparación entre las “galas” con las que se recibiría a Helena en Troya y las maravillosas telas de Aracne. Sin embargo, el resto de las referencias mitológicas incluidas en las escenas de galanteo y ronda entre Paris y Helena giran todas en torno a un tema si no único, al menos relacionado estrechamente con el desarrollo de la trama.

4. En efecto, uno de los mitos más recurridos, por su evidente analogía, es el del rapto de Europa, incluso ya antes de

²⁵ Ovidio, *Metamorfosis* 6, 129-130.

²⁶ J. de Bustamante, *Las Metamorfosis o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, Anvers, 1595, p. 234a.

²⁷ J. Pérez de Moya, *Philosophía Secreta*, 3, 8, 6, edición de C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 401-402.

que Helena y Paris se vean, tal y como describe Panteo la arribada del troyano:

PANTEO

[...]
 1195 Con este aplauso inmenso
 la armada del troyano
 surgió y tan soberano
 él pareció, que pienso
 que en todos causaría
 1200 la misma admiración que yo tenía
 cuando le vi en la popa
 de un esquife, pues dudo
 en que Júpiter pudo
 para agradar a Europa
 1205 haber tomado en Creta
 figura humana en forma más perfeta.

1198 el *ms.* || le Juliá Martínez

Es célebre el rapto de Europa realizado por Júpiter metamorfoseado en toro²⁸, si bien aquí se ha recogido especialmente el detalle también ovidiano²⁹ de la vuelta del dios a su aspecto antropomorfo para gozar de Europa tras llegar a Creta y que así cuenta Pérez de Moya: “*Fue llevada a Creta, en donde tornándose Júpiter en su primera figura, y conociéndola, se hizo preñada de Minos; después parió a otros*”³⁰. No es casual, por tanto, que en el momento de describir a Paris se le figure a Panteo nada más y nada menos que el dios raptor de jóvenes y doncellas con fines amorosos por excelencia de la mitología clásica. De hecho el propio troyano anuncia sus intenciones recurriendo también a otro mito de fuerte carácter erótico:

PARIS

Helena, tu amor me mata;

²⁸ Sobre todo Ovidio, *Metamorfosis* 2, 833-876; pero véanse textos y variantes en F. Díez de Velasco, *Lenguajes de la religión*, Madrid: Trotta, 1998, cap. 2: “Los mitos de Europa: reflexiones sobre el eurocentrismo”, pp. 27-39.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis* 3, 1-2.

³⁰ *Philosophía Secreta* 4, 49, ed. cit. p. 554.

y hoy será mi fee perjura,
 pues eres tú Dafne ingrata
 y he de robar tu hermosura,
 1920 por esos campos de plata.
 En esas espumas graves
 serán mis bajeles aves
 de rapiña. ¡A Troya, a Troya!
 No quede en el templo joya
 1925 que no se lleve a las naves.

Es la segunda vez que aparece mencionada Dafne en la comedia³¹, evidentemente recurriendo esta vez al elemento erótico de la persecución de la amada que no cede ante los galanteos del varón³². Nótese en el texto el tono colérico, aunque fingido, de Paris que se corresponde con un tópico de las rondas en el teatro del siglo de oro: el tomar por la fuerza a la amada³³. Más importante para el tema que nos ocupa es que pocos versos después, cuando se consume el rapto, Paris volverá a ser comparado con Júpiter-toro:

MINGO
 El toro de Europa eres.
 ¡Bella presa! ¡Oh, si los hados
 1935 me hiciesen rico!

5. Queda patente la identificación Paris-Júpiter por el hecho de *raptar* a sus respectivas amadas, pero el contexto espacial previo, ideado para que tenga lugar el rapto, es asimismo significativo, tanto como las alusiones mitológicas puestas en boca de los personajes. Así, si el anuncio anterior de Panteo sobre Paris

³¹ En el v. 151 también se habla de “*Dafne ingrata*”, pero allí sólo era recurrida como metáfora de la corona de laurel que se entrega al rey nuevo.

³² Sobre el mito de Dafne basta con leer a Ovidio, *Metamorfosis* 1, 452-567

³³ Como señala, en relación con Rojas Zorrilla, F. B. Pedraza Jiménez, “Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla”, R. Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 113-133, especialmente 128-130 y nosotros en “Cíclope y diablo: mezcla de culturas en *El Polifemo* de Pérez de Montalbán”, en prensa en *Humanitas* (Revista de la Facultad de Humanidades y C. C. de la Educación de la Universidad de Jaén).

lo aventuraba como sujeto activo del rapto, las intenciones previas deben ser otras:

TROYANO [2º]
 Helena sale y ya están
 tras dese verde arrayán
 los músicos y ya puedes
 ser bizarro Ganimedes,
 1745 ser un Adonis galán.

Sin entrar en problemáticas discusiones acerca del significado real del mito de Ganimedes³⁴, es célebre la historia de este joven troyano raptado por Zeus/Júpiter con forma de águila en las versiones literarias más influyentes³⁵ y que han dejado su impronta en las inmortales representaciones figuradas de todos los tiempos³⁶. El hecho de que Paris deba ser “*bizarro Ganimedes*” está directamente relacionado con la seducción que ha de conseguir en Helena, de igual manera que Júpiter sucumbió a los encantos del joven. A este respecto no es en absoluto *mirabile uisu* que en el verso siguiente se le inste a ser “*Adonis galán*”, otro famoso y bello joven cuyo amor se lo disputaron dos diosas y aunque su historia tuvo un final trágico, en la tradición ha quedado como ejemplo de hermosura masculina³⁷. La *seducción mitológica* que opera Paris es de sobra entendida por Helena que lo compara con la personificación de la más embaucadora belleza:

HELENA
 ¡Diosa del orbe tercero!
 En tu templo soberano
 no vibre el arco de acero
 este Narciso troyano,
 1750 este Paris extranjero.

³⁴ Véase al respecto B. Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega*, trad. esp. Barcelona: Alta Fulla, 1986, pp. 220-228.

³⁵ Cf. Ovidio, *Amores* 1, 10, 7-8; *Metamorfosis* 10, 155-161; Luciano, *Diálogos de los dioses* 4.

³⁶ Un buen repaso puede verse en H. González Zyma, “Ganimedes. Iconografía del mito”, *Revista de Arqueología*, 242 (2000), pp. 30-39.

³⁷ Sobre el complejo mito de Adonis y sus implicaciones culturales vid. M. Detienne, *Los jardines de Adonis*, trad. esp. Madrid: Akal, 1983.

De la libertad ajeno
 siento el pecho, y de amor lleno,
 que en apacibles enojos
 me da a beber por los ojos
 1755 un dulcísimo veneno.

Nos resulta más que interesante el hecho de que en estos versos se destaque uno de los principales elementos del mito de Narciso: “*me da a beber por los ojos | un dulcísimo veneno*”, es decir, se marca también aquí la relevancia que cobran los ojos para la *reciprocidad* y *reflexividad* amorosa, sea en los textos clásicos³⁸, sea en las interpretaciones psicoanalíticas modernas³⁹. Limitándonos, no obstante, a la comedia salta a la vista que con esta nueva comparación Paris, ahora “*Narciso troyano*”, pasa por tres de los paradigmas de belleza y seducción masculina en la mitología heroica antigua, de igual manera que vimos antes que asumía el papel de dos de los dioses raptos de doncellas (Apolo y Júpiter, por otro lado dioses relacionados también con mitos homoeróticos⁴⁰). Ahora bien, hay aquí un elemento interesante que no hemos podido señalar en nuestra edición de la comedia por evidentes razones de espacio: el hecho de que el rapto de Helena sea fingido implica que también es falso el rol activo que Paris asume en el mismo, lo cual, asociado a las tres comparaciones míticas con tres figuras masculinas de la seducción y la belleza por una parte, pero que lo son del afeminamiento, la molicie y el *eros paidikós*, conlleva, creemos contra Juliá Martínez⁴¹, que en realidad Mira de Amescua y Guillén de Castro están presentándonos al Paris afeminado de la tradición⁴², por más que en las gestas

³⁸ E incluso en las representaciones figuradas de escenas de seducción o sexo explícito, vid. F. Frontisi-Ducroux, “El sexo de la mirada”, P. Veyne, F. Lissarrague y F. Frontisi-Ducroux, *Los misterios del gineceo*, trad. esp. Madrid: Akal, 2003, pp. 199-275.

³⁹ Véase Pellizer, *op. cit.* pp. 103 ss.

⁴⁰ Sobre Júpiter ya hemos señalado el estudio de Sergent al respecto, y en relación con Apolo en la misma obra pp. 89-145.

⁴¹ Juliá Martínez, *op. cit.* p. XXVI.

⁴² Vid. J. M^º. Blázquez, “Aquiles y Paris: dos héroes griegos antagónicos”, J. Alvar y J. M^º. Blázquez (eds.), *Héroes y antibéroes en la Antigüedad clásica*, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 15-53; M. Alganza Roldán, “Cobardes y

realizadas se le dote de mínimos rasgos varoniles heredados de la tradición tardoantigua y medieval pero que aquí se derrumban cuando la caída de Troya es inminente:

PARIS

Más que cansado, corrido

vengo, pues el pecho abierto,
quisiera más venir muerto
2475 que infamemente vencido.

Héctor muerto y yo con vida.

¿A quién toca su venganza?

¡Ay, humana confianza,
siempre en los aires perdida!

2480 Las armas y las quimeras

quiero dejar, y en los montes

por rústicos horizontes

volver a tratar las fieras.

De hecho, los últimos coletazos de valor que presenta Paris en la comedia ni siquiera surgen *motu proprio*, sino incitados por la cólera de Políxena (vv. 2520-2551)⁴³ que maquina la muerte de Aquiles saltándose el código del honor al que apela Paris (vv. 2552-2557; quizá para evitar la contienda), pero la ira mujeril es más poderosa que los códigos morales establecidos:

POLIXENA

Cuando el agravio es traidor,

traidoras venganzas pide,

2560 pues al compás de la ofensa

la venganza es permitida.

pacifistas en la Grecia antigua”, J. M^a. García González y A. Pociña Pérez (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada: Universidad de Granada y Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003, pp. 13-29.

⁴³ En los modelos tardíos y medievales de la escena se mantienen los principales elementos, si bien la maquinación proviene de Hécuba, cf. Dares Frigio, *Diario de la guerra de Troya* 34, Guido delle Colonne, *Historia de la destrucción de Troya* 27, 2-3 y Leomarte, *Sumas de historia troyana* 146; en Dictis de Creta, *Diario de la guerra de Troya* 4, 10-11, por ejemplo, los hechos transcurren de forma distinta y dando más protagonismo a Príamo, Paris y Deífobo.

6. Hemos dado, quizá, demasiados rodeos para concluir algo sobre el *exemplum* mítico al que dedicábamos este estudio, pero precisábamos a su vez de una contextualización amplia del texto comentado para evidenciar el elemento erótico de la escena en varios aspectos previos y posteriores al rapto de Helena, tema central de la comedia ya en el título de ésta⁴⁴. Por lo tanto, la utilización de las telas de Aracne, que no de las de Palas, inserta de pleno la referencia en el contexto erótico general de la urdimbre de la muchacha lidia y más concretamente en el concepto del *rapto*, el robo que, aunque pactado (con todas las implicaciones señaladas), va a llevar a cabo Paris y cuyo fin es la *posesión sexual* que va a sufrir Helena, como las heroínas del tapiz de Aracne que habían sido seducidas y poseídas por los dioses imbuidos en tan *engañosas formas* como engañoso es el *robo fingido* de Helena.

⁴⁴ Al menos en el título que aparece en la primera jornada del *mss.* único 15. 645 de la Biblioteca Nacional de Madrid: “*Lamançana deladiscordia | Y Robo dElena De Don | Guillen decastro y mira de | mescua*”, ya que al comienzo de la segunda jornada se lee “*jornada segunda. Lamançana | deladiscordia y hermosura deElena*” y en la tercera “*Acto tercero. J[uicio?]. delamançana | dela discordia*”.