



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura  
del Siglo de Oro  
E-ISSN: 2328-1308  
revistahipogrifo@gmail.com  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

Serralta, Frédéric

El mito de Troya en la escritura teatral de Lope

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 5, núm. 1, 2017, pp. 421-431

Instituto de Estudios Auriseculares  
Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517554421025>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# El mito de Troya en la escritura teatral de Lope

## The myth of Troy in Lope de Vega's Drama Writing

**Frédéric Serralta**

CLESO / Université de Toulouse-Jean-Jaurès

FRANCIA

fserr@sfr.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 421-431]

Recibido: 23-10-2015 / Aceptado: 01-12-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.27>

**Resumen.** Un muestrario significativo de las breves alusiones al mito de Troya en las comedias de Lope de Vega permite poner de relieve su importancia cuantitativa, ornamental, y a veces funcional, en la escritura teatral del autor.

**Palabras clave.** Lope de Vega, mito de Troya, escritura teatral.

**Abstract.** A meaningful sample of the short allusions to the myth of Troy in the plays of Lope de Vega enable one to part into relief how numerous they are and the part they play in the dramatist's writing both an ornamental and sometimes a functional point of view.

**Keywords.** Lope de Vega, Myth of Troy, Drama Writing.

La frecuencia de los temas mitológicos griegos y romanos en la literatura auri-secular española es tan evidente para cualquier lector algo asiduo que no merece ya ningún tipo de demostración científica. A quien le quedara alguna duda al respecto le bastaría para confirmarlo consultar la extensa bibliografía contenida en un artículo panorámico de Vicente Cristóbal López<sup>1</sup>. Casi tan evidente es el hecho de que «el mito troyano [...] fue uno de los más famosos y artísticamente representado[s]

1. Cristóbal López, 2000.

del siglo XVII»<sup>2</sup>. Y claro está que Lope, proteico representante de las tendencias literarias de su tiempo, no podía dejar de insertarlo de una u otra manera en su obra.

No llega sin embargo a utilizar el asunto y los personajes del mito troyano como hilo argumental en ninguna de sus pocas comedias de tema mitológico, las que estudia la tesis doctoral de Juan Antonio Martínez Berbel<sup>3</sup>. Pero sí que aparecen en varios sonetos de sus *Rimas*, en los que sobre el incendio final y la destrucción de Troya, inicialmente causada por los amores adulteros de la bella Elena con el príncipe Paris (si bien la causa inmediata fue el artificio del famoso caballo, de bronce o más bien, según las fuentes principales, de madera, introducido alevosamente en la ciudad por el traidor Sinón), sobre la destrucción de Troya, pues, proyecta el autor los dolorosos efectos y afectos de su ruptura con una Elena real, la Elena Osorio de sus frustrados amores juveniles. Estas transparencias biográficas las ponen de manifiesto algunos estudiosos, como por ejemplo María José Gómez Sánchez-Romate<sup>4</sup>, y sobre todo Felipe Pedraza<sup>5</sup>. Ahora bien: si la utilización en unos cuantos sonetos de Lope del mito de Troya como tema central del texto ha interesado a la crítica moderna, a las breves alusiones al ciclo troyano que figuran en sus comedias se les ha dado hasta ahora muy poca importancia. Probablemente por ser tan frecuentes en toda la literatura del Siglo de Oro, y también por considerarse que su valor no pasa de ser meramente formal. Es por lo menos lo que se desprende de los escuetos apuntes de V. Cristóbal, cuando dice, refiriéndose a la presencia y función de las alusiones mitológicas en toda la literatura aurisecular (que incluye por supuesto la de Lope):

El mito puede asumir literariamente una función secundaria como apoyo u ornato, elemento de la *elocutio* y no ya objeto de la *inventio*. Puede servir, en efecto, para crear toda una gama de figuras estilísticas, tales como la perifrasis, la metonimia, la antonomasia, la metáfora o la comparación<sup>6</sup>.

No pretendemos en estas breves páginas poner en tela de juicio unas afirmaciones que en nuestra opinión corresponden efectivamente a la realidad. Pero una visión más precisa de las referencias al mito troyano en el teatro de Lope, ya que a ellas nos vamos a atener, requiere algo más que las breves aunque sagaces observaciones del crítico citado (el cual, dicho sea de paso, desde su perspectiva sintética no tenía por qué ser más preciso sobre el particular). Nos proponemos pues ilustrar la aludida «gama de figuras estilísticas» fundadas en el mito troyano mediante una serie de ejemplos comentados que nos permitan (sin negar, como

2. Gómez Sánchez-Romate, 1993, p. 455.

3. Martínez Berbel, 2002. Ver también al respecto Ramos Jurado, 2001.

4. «[El mito de Troya] sirve a Lope para realizar un trasunto de sí mismo y de sus adversarios en sus amores con Elena Osorio» (Gómez Sánchez-Romate, 1993, p. 456).

5. «El tópico de la definitiva separación de los amantes está vinculado en las *Rimas* a la experiencia biográfica de Lope con Elena Osorio [...] Existen, por ejemplo, varios [sonetos] que desarrollan el mito de la destrucción de Troya, provocada por otra Elena, igualmente bella y funesta» (Pedraza Jiménez, 1993, pp. 67-68).

6. Cristóbal López, 2000, p. 33.

queda dicho, el carácter generalmente secundario de su función textual) mostrar la riqueza y diversidad de la temática troyana en la escritura teatral del Fénix. Y tal vez nos sea posible encontrar finalmente algún caso que salga de los límites de la *elocutio* para acercarse a los de la *inventio*.

Las alusiones que estamos evocando son frecuentes, sin lugar a dudas. No vamos a hacer hincapié en una aproximación estadística que forzosamente sería aproximativa (y además, de muy dudoso interés), pero, de las 110 comedias a las que personalmente hemos dedicado cierta atención, unas 60 contienen alusiones a los personajes y episodios del tema troyano. Y no pocas veces más de una en cada comedia, ya que en dicho corpus llegan a unas 105 las evocaciones del mito. En las páginas que siguen no vamos, por supuesto, a citarlas todas, ateniéndonos a las más representativas.

Lo primero que parece conveniente subrayar en tal cantidad de alusiones es la variedad de los significados que cobran, en función del contexto y de los requisitos expresivos, los diferentes elementos y personajes del tema. Por ejemplo, la princesa Elena igual puede representar el máximo paradigma de la belleza femenina<sup>7</sup> como también el símbolo de una mujer pérvida, causante directa de todos los males<sup>8</sup>. La ciudad de Troya simboliza nociones tan diversas como el fuego de la pasión amorosa (en relación con el incendio final)<sup>9</sup> o de cualquier sufrimiento fatal<sup>10</sup>, el poder destructor del tiempo (en sus ruinas)<sup>11</sup>, la resistencia a los ataques del enemigo<sup>12</sup>, y alguna más a la que volveré dentro de poco. En cuanto a Sinón, el que introdujo en la ciudad el famoso caballo, puede citarse como un despreciable traidor<sup>13</sup> o al contrario como modelo de astucia y sabiduría<sup>14</sup>, cuando no (en una sola ocasión) como ejemplo de insensatez<sup>15</sup>.

7. (Contesta una dama a quien han dicho que es hermosa): «Si lo fuera / como he sido desdichada, / no fuera Grecia alabada / ni Elena fama tuviera» (*El loco por fuerza*, III, p. 286, col. a).

8. «Oye, inexorable Alfreda, / monstruo por mi mal nacido, / Cava de mi honor y vida, / Elena de mis sentidos...» (*La hermosa Alfreda*, III, p. 246, col. b).

9. «Los ojos de la mayor / se le entraron por el alma, / dejándola, con su incendio, / como otra Troya abrasada» (*La traición bien acertada*, I, p. 44, col. a).

10. (Se queja un padre a su hija de que no acepte ésta al pretendiente que quiere imponerle): «De suerte que tú deseas / ser, Fenisa ingrata, aquí, / fuego y Troya para mí...» (*El hijo de los leones*, II, p. 279, col. a).

11. «La antigua Troya abrasada, / de que apenas hay cenizas [...] / confirmán esta verdad, / porque del tiempo la ira / ásperos montes consume, / altos mármoles derriba» (*El mármol de Felisardo*, III, p. 386, col. a).

12. (Un galán acaba de conseguir mañosamente que se ausente el marido de su amada, para facilitar así su intento de seducción de la dama): «El muro y torre amada / de Troya quito a Elena, / porque tenga mi pena / en su rigor entrada, / porque tales ausencias / suelen facilitar las diligencias» (*La llave de la honra* [autoría dudosa], I, p. 450, col. b).

13. «No sé yo con qué Sinón [...] / se compare su traición» (*La hermosa Alfreda*, III, p. 240, col. a).

14. «¡Mal año para Sinón / que iguale con tu invención!» (*Las burlas de amor*, II, p. 51, col. b.105).

15. (Un personaje, enamorado de su madrastra, evoca lo imposible y desatinado de su pasión amorosa): «Qué griego Sinón metió / aquel caballo preñado / de armados hombres en Troya, / fatal de su incendio parto, / [...] / que iguale con mi locura?» (*El castigo sin venganza*, II, vv. 1470-1473).

Como se acaba de ver, a partir de los mismos significantes míticos se puede apreciar una gran variedad de significados. La libertad con que se privilegiaba (o incluso se modificaba) tal o cual de las características tradicionales de los elementos del ciclo troyano, en función de los requisitos de las diversas obras en que figuraban como tema central, no era nada nuevo en la literatura del Siglo de Oro<sup>16</sup>. Ahora bien: si esta maleabilidad de los significados del mito se debía, por lo menos parcialmente, al molde genérico en el que se encarnaba<sup>17</sup>, también era de esperar que la variada interpretación de las referencias en el mismo corpus teatral pudiera tener relación, no sólo con los diversos propósitos del momento atribuidos al personaje que las utiliza, sino alguna que otra vez con la situación dramática en que se insertan. A esta hipótesis volveremos más adelante a partir de un curioso ejemplo concreto.

Pasemos ahora del fondo a la forma, de los contenidos semánticos a un repaso, sin ninguna pretensión de exhaustividad, de algunas figuras estilísticas que los expresan.

La metáfora es por supuesto la más frecuente, y difícilmente podría ser de otra manera. Efectivamente, el funcionamiento de casi todas las figuras fundadas en el tema troyano consiste en la aplicación de sus diversos elementos míticos a otros tantos presentes en la ficción teatral. El significante procede de la historia de Troya, el significado es un personaje, un caso o un sentimiento directamente arraigado en la intriga de cada comedia. Y ésta es evidentemente la estructura básica de la metáfora. Pero Lope muy pocas veces se atiene a una formulación elemental del tipo «tal dama es una Elena» (para significar su belleza) o «tal personaje es un Sinón» (para tacharlo de traidor). Con más frecuencia utiliza la comparación («eres como Elena, es como Sinón»), y sobre todo lo que se podría llamar la comparación «superada» («más hermosa que Elena», etc), construida de diversas maneras. Vaya por delante el ejemplo siguiente:

LISEO

¡Ay Nise! ¡Nunca te vieran  
mis ojos, pues fuiste sola  
de mayor incendio en mí  
que fue Elena para Troya!<sup>18</sup>

Las estructuras metafóricas sirven en realidad para todo, o casi todo. Igual para subrayar, en boca de un galán, la intensidad del amor o de los celos (es la función más frecuente de la alusión al incendio final de Troya), que para acentuar, al utilizarlas un criado o un gracioso, un distanciado tono burlón. Veamos ahora otros casos de lo uno y de lo otro:

16. La figura de Sinón, por ejemplo, fue objeto, en las cinco obras dramáticas que estudia un artículo muy interesante, de «tratamientos burlescos, cómicos, trágicos y alegórico-cristianos» (Echavarren, 2007, p. 158).

17. «Todos ellos [los autores que dramatizaron la figura de Sinón] han introducido en su plasmación innovaciones de distinta naturaleza y relevancia, algunas de ellas auspiciadas por los condicionamientos particulares de los distintos moldes genéricos» (el subrayado es nuestro) (Echavarren, 2007, p. 158).

18. *La dama boba*, III, vv. 3037-3040.

- ROBERTO ... Pues desde que me dijiste  
que me quisieras, Finea,  
ni he dormido, ni he tenido  
más descanso que tuviera  
sobre las llamas de Troya,  
incendio fatal de Grecia<sup>19</sup>.
- OCTAVIO Mal sabéis vos la tema de los celos:  
abrasarán los hielos  
más fríos de la Scitia, y en la zona  
que el sol jamás visita,  
harán arder a Troya<sup>20</sup>.

*(Don Juan trata de convencer a su criado Hernando de que un amo enamorado siempre es más generoso con sus servidores, sobre todo cuando hacen éstos de recaderos en sus asuntos amorosos)*

- JUAN ¿Qué recado le traerá  
o con verdad o fingiendo,  
porque no le dé un vestido,  
unas calzas, una joya?
- HERNANDO Y si está en sus trece Troya  
y no da puerta ni oído,  
¿qué dará por un desdén  
un amo a un pobre criado?<sup>21</sup>

En el corpus textual que venimos explotando también se encuentra alguna que otra perifrasis, como la siguiente, que alude al personaje de Sinón:

- LISARDO ... Si bien de aqueste criado  
gran confianza he tenido,  
pues sobre ser atrevido  
tiene un ingenio extremado.  
Con este norte navego.
- REINA ¿Tanto sabe?
- HERNANDO Es de manera  
que en Troya otra vez pudiera  
meter el caballo griego (II, p. 593b)<sup>22</sup>

Todavía menos frecuente es la antonomasia. Dos vamos a citar, próximas ambas a la perifrasis, y curiosas porque mediante la misma designación («el Griego») remite la primera al rey Menelao y la segunda a Ulises:

19. *Los hidalgos del aldea*, II, p. 310, col. b.

20. *El desprecio agradecido*, I, p. 10, col. b.

21. *La malcasada*, I, p. 517, col. a

22. *El mayor imposible*, II, p. 593, col. b.

*(Habla un personaje receloso de que el emperador pretenda enamorar a su dama)*

- FEDERICO Que ya piensa mi cuidado  
que él es Paris, vos Elena,  
y yo del mar en la arena  
el Griego en llanto bañado<sup>23</sup>.
- LEONELO No fue de Roma César generoso [...]  
recibido con triunfo más glorioso;  
ni después de tan áspero camino  
el Griego que dejó por tierra a Troya  
y fue de Homero asunto peregrino<sup>24</sup>.

La escasez de las dos figuras estilísticas que acabamos de ver todavía le da mayor realce a la ya aludida abundancia de las de índole metafórica. A ellas volvemos ahora, pues hemos reservado hasta aquí la evocación de las que nos han parecido, por varios motivos, más particulares y de mayor riqueza expresiva. Las primeras que vamos a citar se caracterizan por su relativa extensión, por la pluralidad de los elementos del mito a que se refieren, y por su detallada adecuación a la situación dramática que están ilustrando. Veamos los dos fragmentos más significativos:

- ELENA Doña Elena fui hasta agora,  
ya soy la Elena troyana;  
incendio soy de mí misma,  
mi propio fuego me abrasa;  
quien me ha robado el honor  
es quien me vende a mi patria;  
traidor Paris de Sevilla,  
firme Elena de Triana<sup>25</sup>...

*(Ricardo, alojado en casa del duque Rodulfo, requiebra a la fiel esposa de éste, Leonarda)*

- LEONARDA ... Y ése, Ricardo, no es  
oficio de huésped.
- RICARDO Ya  
la razón, Leonarda, está  
del apetito a los pies.  
Huésped soy de tu marido,  
mas también lo fue el troyano.

23. *Si no vieran las mujeres*, I, vv. 139-142, pp. 623-624.

24. *El hombre por su palabra*, II, p. 368, col. b. Según la versión tradicional del mito, fue Sinón el que a traición introdujo el famoso caballo en los muros de Troya, pero el que imaginó el artificio fue Ulises.

25. *La esclava de su galán*, I, p. 156, col. b. En otros casos (que no citamos) como el de este ejemplo, el hecho de que el personaje femenino tenga el mismo nombre que la mítica Elena también da pie a diversos juegos sobre la homonimia.

Además de las características citadas, este último ejemplo ilustra una utilización del tema de Troya bastante particular, y además notable por su relativa frecuencia en las comedias estudiadas. Al poner en boca del personaje masculino, que está preparando una doble traición (contra el honor y contra la hospitalidad), «Huésped soy de tu marido / mas también lo fue el troyano», Lope le hace respaldarse en un conocido episodio del mito (cuando Paris sedujo, o raptó, según otras fuentes, a Elena, era huésped del marido de ésta, Menelao) para aducir una justificación de la maldad que se propone realizar. Esta función de apoyo, o de «autoridad», para dar en algunos casos mayor verosimilitud a lo que se afirma, y en otros mayor justificación moral al mal que se pretende hacer o que se aconseja a otro, tiene no pocos exponentes en nuestro corpus. Citemos una vez más algunos ejemplos:

(Cuenta un personaje como vio a una leona amamantar a un niño, e ilustra su afirmación comparando el caso con otros de la Antigüedad, entre ellos)

FILENO ... Una osa crió a Paris  
de Troya en las verdes selvas<sup>27</sup>

CELAURO Si te parece traición  
mira adonde el amor triunfa,  
a Egisto, Tarquino y Paris,  
que amarrados me disculpan<sup>28</sup>.

(Se queja el Comendador de los desdenes de Casilda, mujer de Peribáñez, y le interrumpe su consejero)

LEONARDO Calla,  
que más fuerte era Troya y la conquista  
derribó sus murallas por el suelo<sup>29</sup>.

(Un personaje le da al rey Ramiro, que pretende a una mujer casada, ejemplos de engaños de maridos para justificar el que el rey está preparando)

BELTRÁN Mira al robador Teseo  
con la gallarda Ariana.

26. *La inocente Laura*, I, p. 340, col. a.

27. *El hijo, de los leones*, I, p. 276, col. a.

28. Los embustes de Celauro, I, p. 106, col. a.

29. Peribáñez y el Comendador de Ocaña, II, vv. 1826-1828.

y con Elena greciana  
al bello pastor ideo<sup>30</sup>.

(Primer verso de un soneto en que una acumulación de alusiones mitológicas sirve para justificar la traición por amores)

CLAUDIO      Traidor fue Paris por la bella Elena<sup>31</sup>...

Difícil nos parece que todos estos casos en que se utiliza la alusión mitológica para apoyar una argumentación malintencionada puedan interpretarse como atenuaciones de la culpabilidad de algunos personajes (en el sentido de que cuanto más enfático y «autorizado» pueda ser el malévolο consejo dado a un personaje noble, menos responsabilidad tendrá éste en su mal comportamiento futuro). Se trata a todas luces de un uso esencialmente retórico, cuya artificiosidad es evidente, por ejemplo, a lo largo de todo el soneto que acabamos de evocar. Pero tales empleos del mito, al contrario de muchos de los citados al principio, no por ser retóricos dejan de estar directamente insertos en la corriente argumentativa del diálogo. Por decirlo de otro modo, adorno si se quiere, pero adorno en acción, en relación directa pues, por poco que sea, con la evolución posterior de la intriga.

Donde sí tiene el tema de Troya un valor ya claramente funcional es en el último ejemplo que nos proponemos citar. Una importante advertencia previa: la atribución al Fénix de la comedia que lo contiene (*La honra por la mujer*) es algo dudosa<sup>32</sup>, lo cual por supuesto fragiliza de antemano la estricta aplicación a Lope de posibles conclusiones venideras basadas en dicho fragmento. Incluso puede ser que añada una duda más a su autoría el hecho de que se trata de una utilización del tema de Troya totalmente atípica en el corpus estudiado. Pero precisamente por su rareza creemos que en cualquier caso merece un breve estudio particular.

La situación dramática de la escena es la siguiente: la condesa Margarita, que acaba de rechazar muy heroicamente las atrevidas empresas amorosas del rey, al sorprenderlos a ambos su marido, y —según dice— para «conservar la persona real», finge que el monarca, que se ha quedado inmóvil, es una estatua del jardín, y refiriéndose a la «estatua» le dice al Conde:

MARGARITA      Bien sé que en esta ocasión  
que al presente a mirar llegó  
imita al caballo griego;  
mas no seáis vos Sínón.  
No porque desta escultura  
no podéis ser bien igual,

30. *Quien más no puede*, I, vv. 81-84. Alusión por supuesto a Paris, que según la tradición había sido pastor en el monte Ida.

31. *La cortesía de España*, I, p. 339, col a.

32. Morley y Bruerton, 1968, pp. 479-480, la incluyen entre las comedias «de dudosa o incierta autenticidad», aunque no excluyen que pueda ser del Fénix, pues terminan su breve análisis de la versificación diciendo «Si es de Lope, la comedia parece de 1610-1615».

mas porque en conquista tal  
vuestra Troya está segura<sup>33</sup>.

El conde se da cuenta, claro, de que no se trata de una verdadera estatua sino de la persona del rey, pero la ficción imaginada por su esposa (cuya lealtad le ha sido confirmada por la escena anterior) le permite formular ante el monarca unas quejas y críticas que en boca de un vasallo ejemplar serían inaceptables para el público del siglo XVII. Por el mismo motivo, cuando el rey-estatua, según una aclaración, «vuelve las espaldas y se va poco a poco, muy tieso», su casi vergonzosa salida, inimaginable en términos de decoro real, queda en cierto modo justificada por la aplicación a su propio caso de la referencia al mito de Troya, como además lo confirma el mismo personaje cuando dice: «Bien con nombre de escultura / he cumplido con callar». Dejando aparte la inverosimilitud (que no es única en la comedia del XVII) de tal escena, bien claro está que la evolución del enredo se apoya directamente en el episodio del caballo de Troya, e incluso que sin dicha ficción referencial no podría dejar de ser muy diferente el comportamiento de los personajes, luego la organización posterior de la intriga.

Con este último ejemplo estamos pues muy lejos del mero valor ornamental de las alusiones al tema troyano. Pero no puede dar pie a conclusiones más generales. Se trata, como hemos dicho, de un caso extremo, y a pesar de todas las matizaciones que hemos evocado no podemos dejar de reconocer que la mayoría de las alusiones citadas no pasan de tener esencialmente, como ya lo decía V. Cristóbal, un valor estilístico, y mediante las varias figuras retóricas funcionan como un adorno, un toque de cultura en un lenguaje más centrado en lo cotidiano. Es muy probable que añadan también al estilo, mediante la referencia a un trasfondo que inicialmente tenía toda la potencia evocadora del mito, cierta dosis de enfatización. Pero en tiempos de Lope, después de muchos siglos de explotación literaria y de una larga fase de degradación burlesca<sup>34</sup> que había desdibujado sus valores genuinos, el mito, cuando no lo revitalizaba su inserción como tema central en las tablas, la poesía o la prosa narrativa, había perdido gran parte de su aureola inicial. Las breves referencias míticas estaban ya en un proceso muy avanzado de lexicalización que a primera vista las convertía, simplemente, en un modo algo más expresivo de decir las cosas. Que su uso correspondía a una especie de rutina o fatalidad literaria lo sugiere irónicamente la afirmación de un gracioso de la comedia *La esclava de su galán*: «Desde la Elena troyana / ha quedado por herencia / quemar Troyas, perder casas...»<sup>35</sup>. Sin embargo, no por ello carecen de interés. Los diversos factores del mito de Troya podrán ser tópicos omnipresentes en toda la

33. *La honra por la mujer*, II, p. 412, col. a.

34. Franco Durán, 1998, p. 128, evoca al respecto «la utilización de la parodia, lo grotesco y lo absurdo con la intención de devaluar a los personajes mitológicos. Fue Góngora el primer poeta que, alejado de la tradición literaria del Renacimiento, había realizado este tipo de composiciones aunque, en época anterior, otros escritores como Hurtado de Mendoza y los hermanos Argensola ya habían dado a la mitología este carácter de burla en el tratamiento de los temas [...]. Un ejemplo evidente de esta desmitificación lo encontramos en las diferentes alusiones que Lope de Vega realiza en *El amor enamorado...*».

35. *La esclava de su galán*, I, pp. 139, col. b-140, col. a.

literatura del siglo XVII, pero las múltiples maneras que tiene Lope de aludir a ellos, y de ponerlos en relación con el inmediato contexto verbal o estructural, ya no son lugares comunes sino particularidades más o menos originales de su escritura dramática. Los límites del presente trabajo no nos han permitido sino asomarnos a un breve muestrario de las menciones lopescas del mito de Troya y sugerir algunas posibilidades de interpretación funcional. Queda mucho que decir sobre el mito —los mitos— como componente(s) de la escritura teatral del Siglo de Oro, tanto de Lope como de los demás dramaturgos. Pero por algo había que empezar ¿no?

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cristóbal López, Vicente, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2000, 18, pp. 29-76.
- Echavarren, Arturo, «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2007, 27, 1, pp. 135-160.
- Franco Durán, María Jesús, «La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro», *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 119-130.
- Gómez Sánchez-Romate, María José, «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, t. I, pp. 453-460.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, 2002. Tesis doctoral dirigida por Agustín de la Granja.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Introducción» a su edición crítica de las *Rimas* de Lope de Vega, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. I, pp. 9-119.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1987 (cuarta edición).
- Vega, Lope de, *El desprecio agradecido*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición)<sup>36</sup>, Madrid, 1916-1930, t. XII, pp. 1-32.
- Vega, Lope de, *El hijo de los leones*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 269-298.
- Vega, Lope de, *El hombre por su palabra*, en *Obras R.A.E.*, t. VI, pp. 354-388.
- Vega, Lope de, *El loco por fuerza*, en *Obras R.A.E.*, t. II, pp. 255-290.
- Vega, Lope de, *El mármol de Felisardo*, en *B.A.E.*, t. 246, Madrid, Atlas, 1971, pp. 341-403.

36. En adelante citamos esta edición por *Obras R.A.E.*

- Vega, Lope de, *El mayor imposible*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 581-617.
- Vega, Lope de, *La cortesía de España*, en *Obras R.A.E.*, t. IV, pp. 335-373.
- Vega, Lope de, *La dama boba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, Clásicos Castellanos, t. 159, pp. 139-276.
- Vega, Lope de, *La esclava de su galán*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 135-168.
- Vega, Lope de, *La hermosa Alfreda*, en *Obras R.A.E.*, t. VI, pp. 209-248.
- Vega, Lope de, *La honra por la mujer*, en *Obras R.A.E.*, t. VI, pp. 389-423.
- Vega, Lope de, *La inocente Laura*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 339-376.
- Vega, Lope de, *La llave de la honra*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 446-475.
- Vega, Lope de, *La malcasada*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 515-550.
- Vega, Lope de, *La traición bien acertada*, en *Obras R.A.E.*, t. X, pp. 38-72.
- Vega, Lope de, *Las burlas de amor*, en *Obras R.A.E.*, t. I, pp. 39-73.
- Vega, Lope de, *Los embustes de Celauro*, en *Obras R.A.E.*, t. XII, pp. 96-134.
- Vega, Lope de, *Los hidalgos del aldea*, en *Obras R.A.E.*, t. VI, pp. 288-323.
- Vega, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, vol. I, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 431-522.
- Vega, Lope de, *Quien más no puede*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Vega, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, en Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, t. III, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 613-745.