

El mito clásico en *Vengar con el fuego el fuego* de Antonio de Zamora

Arturo Echavarren¹

Recibido: 8 de enero de 2020 / Aceptado: 20 de junio de 2020

Resumen. Desde el punto de vista de la tradición clásica, el mito de Meleagro, príncipe de Calidón, presente ya en Homero (*Il.* 9.434-605), ha tenido escasa fortuna en nuestras letras. Este artículo examina uno de los pocos dramas barrocos que desarrolla de manera monográfica el mito, *Vengar con el fuego el fuego* (1703), de Antonio de Zamora. Tras sondear las fuentes de la saga de Meleagro en sus dos principales variantes —la épica y la trágica—, se analiza el tratamiento del mito en la zarzuela mitológica de Zamora, exponiendo lo que debe el autor a las fuentes clásicas y en qué medida se aleja de estas, debido en gran parte a las circunstancias históricas de su gestación.

Palabras clave: Meleagro; *Metamorfosis*; tradición clásica; zarzuela mitológica; Antonio de Zamora; Felipe V.

[en] The classical myth in Antonio de Zamora's *Vengar con el fuego el fuego*

Abstract: Regarding Classical Tradition, the myth of Meleager, prince of Calydon, already told by Homer (*Il.* 9.434-605), has been scarcely recreated in Spanish Literature. This paper sheds light on one of the few Baroque dramas conveying the myth in a monographic way, Antonio de Zamora's *Vengar con el fuego el fuego*. After a comprehensive analysis of the classical sources of the myth in its two main variants (epic and tragic), we explore the myth's revival in Zamora's mythological *zarzuela*, exposing what he owes to classical sources and how far he moves away from them, on account of the historical circumstances of its creation.

Keywords: Meleager; Ovid's *Metamorphoses*; Classical Tradition; mythological *zarzuela*; Antonio de Zamora; Philip V of Spain.

Sumario. 1. Introducción. 2. El mito de Meleagro. 3. La versión de Antonio de Zamora.

Cómo citar: Echavarren, A. «El mito clásico en *Vengar con el fuego el fuego* de Antonio de Zamora», *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 40.1 (2020), 89-102.

¹ Universidad Isabel I
Correo electrónico: arturo.echavarren@ui1.es

1. Introducción

Apelar al concepto romántico del *Volksgeist* a estas alturas del siglo XXI parecerá a todas luces anacrónico, pero lo cierto es que se ignora por qué algunos pueblos acogen gustosamente, casi ávidamente, algunos mitos clásicos y, sin embargo, despiden otros con cajas destempladas. Fuera como fuere, si mitos como los de Hero y Leandro, Narciso o Píramo y Tisbe han destacado por su sobresaliente presencia en la literatura española, Meleagro, héroe de Calidón, y sus hazañas han sido escasamente representados en nuestras letras². En el Siglo de Oro, parcela de nuestra literatura donde más huellas podemos rastrear de este mito, poco hay que destacar, más allá de un soneto de Fernando de Herrera y alusiones dispersas a Meleagro como cazador por antonomasia, en función comparativa o tópico-erudita, en varias piezas de Lope³. Más digno de mención a este respecto es *El Bernardo*, de Bernardo de Balbuena, que contiene una trabajada elaboración del mito (Goñi 2019, 261-270).

Tan solo existen dos dramas en el siglo XVII que recreen monográficamente la fábula mitológica: *La Atalanta* (1615), de Gaspar de Ovando, donde, a partir de una contaminación de los ciclos beocio y arcadio de la figura mítica de Atalanta se describe la relación de la heroína con Meleagro e Hipómenes, y *La profetiza Casandra y el leño de Meleagro* (1685), de Pablo Polop, en la que el autor, adhiriéndose a un recurso largamente empleado en los dramas mitológicos del Siglo de Oro desde su misma génesis —el maridaje de mitos dispares— acomoda en su drama la historia de Meleagro con el mito de la caída de Troya.

Veinte años tendrán que pasar para que contemos con una nueva recreación del mito del cazador de Calidón en la escena española, *Vengar con el fuego el fuego*, del dramaturgo madrileño Antonio de Zamora (1660-1727), notable epígono de Calderón y poeta oficial de palacio tras el fallecimiento en 1694 de Francisco Bances Candamo⁴. Autor de una treintena de piezas, entre comedias de santos, de figurón, históricas, religiosas, heroicas, zarzuelas mitológicas y entremeses, es especialmente celebrado por *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713), refundición de *El burlador de Sevilla*, caracterizada por un “colorismo casi costumbrista” (Ruiz Ramón 1988, 55), que ha acaparado el interés y la atención de la crítica espe-

² Este tibio acogimiento —si no desaparego— se ilustra ya, curiosamente, desde la época romana; entre los mosaicos de tema mítico que se nos han conservado tan solo uno transmite la historia de Meleagro, situación que parece prefigurar el escaso éxito de que gozaría el mito en nuestro suelo. En este mosaico hispanorromano, precedente de la villa romana bajoimperial de Cardeñajimeno (Burgos) y datable en el siglo IV d.C., se representa a Meleagro, acompañado de Atalanta, un servidor, un caballo y el jabalí ya muerto, dentro de una orla con escenas de cacerías y roleos con bustos y prótomos de fieras. El rostro de Meleagro vuelto hacia Atalanta simboliza su pasión amorosa, mientras que el de ella, que mira hacia delante, demuestra su desdén. Sabemos, no obstante, que existía otro mosaico del mismo tema en Itálica, hoy perdido (Blázquez *et al.* 1986, 119).

³ Puede consultarse el soneto, cuyo primer verso reza «Ardiente llama en abrazado pecho», en Herrera (1975, vol. I, 180). Para las alusiones del mito en Lope, espigo, a título ilustrativo, este pasaje de *El hijo de los leones*: «Ahora bien, Perseo, vamos / los dos al monte mañana, / que con tu licencia aguardo / el laurel de aquesta empresa, / como los héroes pasados; / que en la selva calidonia / a Atalanta, a Meleagro / dio fama el gran jabalí, / Fitón a Apolo dorado, / la fiera sierpe Lernea / al gran Hércules tebano / y al belicoso Jasón / los dos toros encantados» (1930, 222-223). Empleo los conceptos de función comparativa y función tópico-erudita siguiendo la terminología propuesta por Romojaro (1998).

⁴ Para una semblanza del autor, consúltese Arellano (2001) y, sobre todo, Bermejo (2015, 56-74). De obligada consulta son, también, los estudios de Vallejo (1989), que examina la comedia de santos de Zamora, subgénero de amplio predicamento en la época, Mayayo (1989), que arroja luz sobre la producción entremesil de nuestro autor, y Roso (2012), que examina el tema amoroso en sus comedias.

cializada. Buena parte de la producción de este dramaturgo, como otros tantos representantes del último Barroco, se encuentra escasamente estudiada, como la pieza que nos ocupa, que hasta el momento no ha sido objeto de un examen prolijo.

Vengar con el fuego el fuego fue estrenada ante los reyes de España en 1703 y ofrecida una década más tarde al público madrileño en el teatro de la Cruz, el 5 de octubre de 1714, pero se mantuvo en cartel solamente seis días, con escaso éxito (González Roncero 2011, 149). Esto explica, sin duda, que no volviera a reponerse nunca y que no fuera incluida en los dos volúmenes de las obras de Zamora, publicadas en 1722 y 1744. Por fortuna, la zarzuela se nos ha conservado manuscrita, azar que la ha salvado de la negrura inapelable del olvido⁵.

Antes de revisar el tratamiento de la saga de Meleagro en esta obra, conviene trazar siquiera someramente el origen del mito y sus coordenadas en la tradición grecolatina⁶.

2. El mito de Meleagro

Es este un mito antiguo de la poesía heroica griega, que se remonta tal vez al siglo VIII a.C., perteneciente al ciclo etolio-eleo-pilio, hermano del ciclo tebano y el ciclo troyano (Petzold 1976, 151). Los héroes de este ciclo, que se remontan a la figura mítica de Deucalión, se caracterizan por su lejanía del prototipo épico regular, ya que poseen cualidades sobrenaturales que los aproximan notablemente al muestrario folclórico (Swain 1988, 271).

Un examen del antropónimo de Meleagro nos revela su vinculación prístina con la poética heroica indoeuropea. El nombre es un compuesto de dos elementos. El primero, μελε-, extremadamente raro en la antroponimia griega como su variante μελι- (Bechtel 1917, 304), procede del verbo μέλω ‘ocuparse’. Aunque Eurípides vincula el segundo elemento con el verbo ἀγρεύω ‘cazar’ (μελέαν... ἀγρεύεις ἄγρην [Eur.Mel.fr.517]), lo cierto es que remite al significado de ‘arma’ y, por extensión, ‘venablo’, a través de la raíz indoeuropea del verbo *maǵ- (cfr. véd. *vájrah*, av. *vazrō*) ‘romper’, del cual procede el derivado nominal *maǵros > (Ϝ)αγρος (cfr. indoír. *uá-jras). Por tanto, Μελέαγρος es ‘aquel que se ocupa del venablo’. El nombre, de origen antiquísimo, cuya semántica poética y formular inherente debe datar directamente del periodo de comunidad de griegos e indoiranios, apunta a la fórmula básica «héroe mata bestia con un arma», cuyos elementos constituyentes sufrieron una transferencia semántica en la estructura subyacente, favorecida por la existencia de la variante temática y formular «arma mata monstruo». El arma se convierte, así, en el nombre del héroe o, siendo más preciso, en el héroe mismo, del mismo modo que Visnú fue en un principio el garrote de Indra y Acates, la espada del pío Eneas⁷. Esta

⁵ El manuscrito BNE Ms. 15.024, por el que citamos esta obra, fue el que se sometió al examen de las autoridades para su puesta en escena en los teatros públicos en 1714, con aprobaciones de Juan Salvo y José de Cañizares. Existe otro manuscrito en la Biblioteca Nacional, el 14071/16, con la firma “Munilla” al fin, que parece copiado en fecha posterior.

⁶ Véase un recuento del mito en Grossardt (2001), Ruiz de Elvira (2001b) y Velasco López (2004).

⁷ Véase Servio (*ad Aen.* 1.174), que vincula el antropónimo del héroe con el sustantivo común *achates* ‘ágata’. La primera aparición del troyano en la *Eneida*, con un pedernal en la mano, constituiría, al decir del comentarista, un *signum* de su simbólica naturaleza pétreo. De esta etimología se hace eco, por ejemplo, Alfonso de Palencia, en su *Universal vocabulario en latín y en romance* (1967, I, fol. 4v): “*Achates* es piedra que al que la trae con-

estructura semántica está profundamente enraizada en la cultura griega arcaica y se prueba con el curioso caso del antiguo ritual ateniense de la *bouphonia*, el sacrificio de un buey a Zeus, en la que el hacha del sacrificio es posteriormente juzgada ritualmente por asesinato (Watkins 1995, 408-413).

Dos son las versiones principales que sigue la leyenda de Meleagro en la literatura grecolatina: la épica y la trágica. La versión épica, que epitomizan Diodoro Sículo (4.34.2-7), Higino (*Fab.*171-174) y Apolodoro (*Bib.*1.8.3), tiene como cauce señero el libro IX de la *Ilíada*. En su embajada para persuadir a Aquiles de que tome las armas contra los troyanos, Fénix relata a Aquiles la leyenda de Meleagro, subrayando los elementos que relacionan la situación de ambos héroes⁸. Según Fénix, Diana, encolerizada por la omisión de un sacrificio en su honor por parte del rey Eneo, envía un terrible jabalí a Calidón para que cause estragos sin cuento. Se reúne entonces un numeroso grupo de cazadores al mando de Meleagro, hijo de Eneo. En la cacería la bestia es alcanzada por Íficlo, tío materno de Meleagro, pero es este quien le da muerte. Surge entonces una pendencia por los despojos del animal entre Íficlo y sus hermanos, amparados por la tribu de los curetes de Pleurón, y los calidonios, capitaneados por Meleagro, que degenera en una guerra abierta⁹. Meleagro discute con su madre Altea, que le dirige crueles maldiciones por haber matado a uno de sus hermanos, y este decide abandonar la lucha, a pesar de que el ejército enemigo está poniendo sitio a Calidón. Exhortado una y otra vez para regresar a la contienda, Meleagro persiste en su negativa hasta que, cuando los asaltantes están prendiendo fuego a la ciudad, su esposa Cleopatra logra convencerlo de que blanda su espada de nuevo¹⁰. En este último combate, Meleagro consigue acabar con sus tíos, pero Fénix insiste en que el príncipe ya no recibe la recompensa que los ancianos y sacerdotes de Calidón le habían ofrecido en las sucesivas embajadas, en clara advertencia a Aquiles. Según parece, en esta versión del mito, ausente el motivo del tizón, Meleagro fallece a manos de Apolo (Paus.10.31.4).

La versión trágica del mito de Meleagro, llamada así por suponerse derivada del *Meleagro* de Eurípides (Ruiz de Elvira 2001a, 120), presenta tres nuevos ingredientes que enriquecen considerablemente el relato. El primero de ellos, de raigambre folclórica, es el motivo del «alma exterior»¹¹. Por designio de las Parcas, la vida

siglo hace ser gracioso, segund fue Eneas que traía en la vaina de la espada esta piedra acate. Y así dicen que Acates fuese paje de Eneas que de continuo le acompañaba como hace dello mención virgilio”. También Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* cita este pensamiento: “El otro Pictorio dice que por esta piedra se significa el cuidado que debe acompañar siempre a los reyes; y de aquí viene a decir que aquel Acates que Virgilio pone por inseparable compañero de Eneas no fue sino que Eneas traía esta piedra en la vaina de su espada” (1963, I, 217). Un proceso de gestación paralelo se gestó en el romancero carolingio español con Durandarte, que de espada de acero de Roldán pasó a ser un caballero de carne y hueso.

⁸ Numerosos estudiosos han analizado la fábula de Meleagro en la epopeya homérica como «caída en abismo» de la trama de Aquiles, como Howald (1924), Rosner (1976, 325-327), Grossardt (1990) o Aguilar Sanchis (1998).

⁹ No se debe confundir a los curetes, habitantes originarios de Etolia que fueron expulsados de la región por Etolo, con los Curetes con mayúscula, guerreros cretenses comúnmente identificados con los Coribantes, a cuyo cargo estaba la protección de Zeus niño en la isla de Creta.

¹⁰ Howald (1924, 411), cree que, dada la correspondencia de los elementos antropónimos, el nombre de Cleopatra de la saga de Meleagro remite al de Patroclo en la saga troyana. De este modo se advertiría la correspondencia entre ambas figuras mitológicas, que son, en uno y otro mito, el motor del retorno del héroe a la lucha.

¹¹ El motivo se halla presente, con variantes, en los mitos de Pterelao, Ceneo, Niso, Sansón, el héroe irlandés Cú Rói, el nórdico Normagyst y el indio Medhavi en el *Mahābhārata*. Recreaciones posteriores pueden encontrarse en tres cuentos de los hermanos Grimm (*Los doce hermanos*, *La Muerte madrina* y *Los dos hermanos*), en *La piel de Zapa*, de Balzac, o en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (Ruiz de Elvira 1972, 50-51, Frazer

de Meleagro depende de la conservación de un leño, que es entregado a su madre Altea¹² en el momento de su alumbramiento, motivo acaso derivado de Estesícoro (Croiset 1970) y ya presente en la tragedia ática¹³. El segundo ingrediente es de corte erótico y consiste en la introducción de la figura de Atalanta en un esquema que originariamente constituiría una narración puramente androcéntrica sobre un grupo de cazadores en un ritual iniciático (Detienne 1973, Rubin y Sale 1983). Atalanta será germen de la disputa entre Meleagro y sus tíos, en la medida en que aquel rinde honores a la heroína por encima de estos. El primer desarrollo de este motivo probablemente deba asignarse al *Meleagro* de Eurípides, que se conserva solo fragmentariamente y que inspiró una tragedia de Accio, igualmente perdida (Webster 1967, 233-236). La tercera innovación de esta variante mítica corresponde a un mayor protagonismo de la figura de Altea en la leyenda, trocada aquí en mano ejecutora de la muerte de su hijo. Los principales difusores de la versión trágica de Meleagro son los mitógrafos Higino (*Fab.*171-174) y Apolodoro (1.8.1-3) y, sobre todo, Ovidio (*Met.*8.270-546). Este elimina el motivo de la guerra y el asedio de Calidón, que es nuclear en la versión homérica, en una metódica labor de contraposición de elementos heroicos y no heroicos (Segal 1999). En su versión de la saga, Ovidio describe cómo Diana, disgustada por haber sido la única deidad que no recibió sacrificios por las primicias de las cosechas en Calidón, envía un terrible jabalí que asuela la tierra del rey Eneo. Su hijo Meleagro congrega entonces una tropa de jóvenes guerreros venidos de los cuatro confines de Grecia, entre los que se cuenta Atalanta, de la que el príncipe se prenda al instante. Tras dar muerte al jabalí, Meleagro entrega los despojos del animal a Atalanta, por haber sido la primera que derramó la sangre de la bestia. Los tíos maternos del héroe, que se sienten agraviados, tratan de impedirlo y aquel los acaba matando. Cuando Altea conoce la noticia, se debate entre el impulso de vengar a sus hermanos y el amor a su hijo. A la postre, puede más la ira y Altea arroja al fuego el tizón a cuya conservación estaba ligado Meleagro por voluntad de las Parcas. Tras ello, Altea se quita la vida con una espada. Las hermanas de Meleagro, salvo Deyanira y Gorge, se ven metamorfoseadas en gallinas pintadas o de Guinea debido al dolor.

Existe una versión intermedia que combina elementos de ambos relatos, transmitida por Baquílides (*Ep.*5.56-175) y Antonino Liberal (*Met.* 2). En el epinicio de Baquílides se describe cómo Hércules, en el curso de su visita al reino de Hades para capturar a Cérbero, dialoga con la sombra de Meleagro, que le advierte de la fragilidad de todo lo humano y de cuán dificultoso es sobrepujar el poder de los hados. Allí el hijo de Eneo narra la cólera de Diana, la llegada del terrible jabalí, la asamblea de ilustres héroes —entre los que no se cuenta Atalanta—, la cacería, la disputa entre los cazadores por los despojos del animal, la muerte de dos tíos de Meleagro —llamados aquí Íficlo y Afarete probablemente por influencia de Estesícoro (fr.222 *PMG*)—, la guerra entre curetes y calidonios, la cólera de Altea y la combustión del leño al

2012, 752). Thompson (1955-1958) consigna este tema con el número E 765.1.2. Kakridis (1949, 127-148), por su parte, señala diversas huellas del mito de Meleagro en el folclore griego.

¹² El nombre de Altea, en griego Ἀλθαίη (Hsch. ἄλθα' θεραπεΐα), sugiere el nombre de sanadora, que es apropiado por su papel inicial como garante de la vida de su hijo, pero suena irónico a la postre.

¹³ La profecía de las Moiras se interpreta por parte de Altea no ya como la lección moral de que la vida es frágil y caduca, sino como la posibilidad artificial de esquivar la muerte de su hijo para siempre. Por este medio, se conculca la ley de la naturaleza que es restablecida con el asesinato de Meleagro, precisamente a manos de su madre.

que estaba ligada la vida de Meleagro. Como se puede advertir, Baquilides omite el motivo de la cólera, esencial en la versión homérica, y dirige toda su atención a la muerte de Meleagro. Por su parte, Antonino Liberal, que resume la versión del mito que compuso Nicandro, sí menciona al personaje de Atalanta, a la que Meleagro resuelve conceder la piel del jabalí de Calidón. Esta decisión provoca la guerra entre calidonios y curetes, en cuyo fragor Meleagro da muerte a sus tíos maternos. Altea le dirige entonces severas maldiciones y el héroe decide abandonar el combate. Cuando la ciudad de Calidón está a punto de caer asediada por los curetes, la esposa de Meleagro, Cleopatra, consigue convencer al héroe de que se incorpore a la defensa. El héroe muere batallando cuando su madre arroja el tizón hadado al fuego, motivo tomado de la segunda variante de la saga.

3. La versión de Antonio de Zamora

La gestación de *Vengar con el fuego el fuego* se inscribe en un periodo convulso de nuestra historia nacional, la primera fase de la Guerra de Sucesión (1702-1707), caracterizada por la magnitud de las confrontaciones bélicas y el asentamiento de Felipe V como monarca de España, con la consiguiente implantación de un nuevo modelo de gusto áulico. Con el regreso del monarca a España de su viaje italiano en enero de 1703, iniciado en abril de 1702, se reanudan las representaciones teatrales en palacio, restringidas por la reina María Luisa de Saboya en ausencia de su esposo¹⁴.

Con la llegada del rey, deslumbrado por cuanto vio en Nápoles, ciudad de una extraordinaria vitalidad teatral y cuna de la ópera bufa, y acompañado de la *troupe de commedia dell'arte* de los Trufaldines, se asentaron los hábitos cortesanos versallescos, tendentes a la programación de comedias francesas e italianas. Seguramente a instancias de Antonio Zamora, intendente de los festejos reales desde 1701, se incorporó también a la programación palaciega la representación de obras españolas.

En 1703, año en que la legitimidad al trono español de Felipe V era largamente cuestionada y menguaba el número exiguo de los aliados del rey con la decisión de Portugal de secundar el partido austracista, se representan obras en las que el mensaje político se filtra a través del tamiz de la mitología, con una finalidad manifiestamente propagandística vinculada a la exaltación de la monarquía y la unidad de Francia, España e Italia. Así, la compañía de los Trufaldines representó el 25 de agosto, día de san Luis, la ópera cómica *El pomo de oro para la más hermosa*, inspirada en el mito del juicio de Paris, con ocasión de los festejos de la onomástica de la reina María Luisa y de Luis XIV, pieza de circunstancias orientada a la alabanza de los monarcas y del Rey Sol. Un mes más tarde, el 20 de septiembre, en celebración del cumpleaños de la reina, los Trufaldines llevaban a escena su segunda obra en Madrid, la alegoría cómica *La guerra y la paz entre los elementos*, jalonada de aplausos a la legitimidad del monarca e inspirada en el ballet ecuestre de tema mitológico *La condesa dell'Aria e dell'Acqua*, que se representó en la corte vienesa en 1667.

¹⁴ Sobre las representaciones palaciegas en este periodo histórico, véase el espléndido estudio de Lolo (2009). Para lo tocante a Antonio de Zamora y su labor propagandística como dramaturgo de corte, acúdase a Bermejo Gregorio (2018).

La siguiente obra que se ejecuta en palacio, para festejar el cumpleaños del rey, el 19 de diciembre de 1703, *Vengar con el fuego el fuego*, llama la atención porque ni es de inspiración italiana, ni se encarga a los Trufaldines, sino que es española, compuesta por Antonio de Zamora, con música de José de Torres, a la sazón segundo organista de la Real Capilla, y representada en el Coliseo del Buen Retiro por las compañías de Juan Bautista Chavarría y Manuel Villaflor¹⁵. Para sobrepujar la irrevocable afición de los monarcas por el teatro italiano y superar el áspero aborrecimiento de la reina María Luisa por la música española, que consideraba la peor del mundo (Bottineau 1986, 257 y 285), Zamora selecciona, como hiciera Pablo Polop veinte años antes con *La profetiza Casandra y el leño de Meleagro*, un argumento muy del gusto francés: la saga de Meleagro¹⁶. El drama creado responde a los cánones estéticos del momento y se organiza en dos jornadas, con notable profusión de arias individualizadas, en menor medida pasajes recitados y con escasa intervención del coro. Veamos el argumento.

Todo comienza con el incendio del templo de Palas en la región de Calidón por parte de los habitantes de una isla hostil (fol. 1r-1v):

¡Zagales del valle,
barqueros del golfo
que el fuego ilumina
y el humo oscurece,
piedad, que se abrasa
en el templo de Palas
el leño insensible y el bronce viviente!

El príncipe Meleagro, que casualmente se encuentra en aquel paraje, penetra en el templo y, tras sacar en sus brazos la estatua de oro de Palas, que deposita en una gruta, se interna de nuevo en las llamas para rescatar a la bella Eumene, la cual se enamora perdidamente de su salvador. Cuando zagales, pastores y ninfas acuden a la

¹⁵ Poco se sabe de este compositor más allá de sus labores musicales, eclipsado por la figura del maestro de la Capilla Real, Sebastián Durón, autor de sobresaliente prestigio en la ejecución de música para zarzuelas, con piezas como *Salir el mundo al mundo* (1696), *Selva encantada de amor* (ca. 1698), *La guerra de los gigantes* (ca. 1698) o *El imposible mayor en amor le vence el amor* (ca. 1703). Para una biografía de José de Torres, véase Lolo (1990, 69-100).

¹⁶ En Francia el mito de Meleagro gozó de un extraordinario éxito en las tablas durante los siglos XVI y XVII. Todos los dramas siguen la versión ovidiana del mito, arrumbando por entero la versión homérica. Pierre de Bousy inauguró la saga en 1582 con la tragedia *Mélèagre*, pieza de notorio sabor senequista centrada en las figuras de Altea y Eneo más que en la de Meleagro. Alexandre Hardy escribió otro *Mélèagre* en torno al año 1604, que publicó en 1624. En esta tragedia se introduce un motivo que, originario de Lactancio (*ad Theb.* IV 309) y difundido por el manual mitográfico de Boccaccio, influirá decisivamente en el desarrollo del mito en el teatro francés: el amor correspondido de Meleagro y Atalanta, que se desarrolla también en *La fatalle ou la conquête du sanglier de Calidon* (1618) de Boissin de Gallardon y en el *Mélèagre* (1640) de Isaac de Benserade. En 1675, un tal M. Anselme publica en Toulouse la pieza teatral *Le tison de Meleagre pour le Triomphe de l'Eglantine* y tres años después, en 1678, se representó en el Colegio Real de Navarra en París la tragedia en cinco actos *Meleager ou le Tison fatal*, publicada ese mismo año. En 1684, Edme Boursault compone una pieza titulada nuevamente *Mélèagre*, con notable presencia del aparato divino; en ella se establece un triángulo amoroso entre Meleagro, su prometida Hesione y Atalanta, cuyo amor por Meleagro es correspondido. Ya cerrando el siglo XVII, en 1699, cabe destacar el *Mélèagre* de Lagrange-Chancel, donde se genera un triángulo amoroso entre Atalanta, Meleagro y Deyanira y es esta última, aquí la prometida de Meleagro, quien arroja, desechada, el leño al fuego.

gruta para recoger la estatua, se encuentran con la sacerdotisa Clearista¹⁷, vestida de pieles, que la ha custodiado en el interin. Dado que porta en su mano un leño, los lugareños la acusan de haber incendiado el templo de Palas, pero Meleagro, que se ha prendado de ella, la libera de toda sospecha, con ayuda de la intervención prodigiosa de la diosa Palas que testimonia su inocencia.

La segunda jornada se abre con la restauración festiva de la estatua de Palas, armada de aljaba, arco y yelmo, en el pedestal del templo, mientras se canta la canción “la aljaba del desdén” (fol. 27r)¹⁸. Vanse todos los zagales y ninfas y queda Meleagro y Clearista, custodia del ara ardiente del templo, a la que el héroe declara su amor. Clearista, que por sufrir aún pesares por un amor pasado está renuente a aceptar a Meleagro, le cuenta la fabulosa historia de su nacimiento y le revela que Altea le encomendó el leño fabuloso para su custodia. Clearista se ofrece entonces a entregar el tronco a Meleagro, pero este lo rechaza por un prurito de galán, pues no se aviene a recibir semejante fineza de manos de aquella a la que ama. Acuerdan entonces hacer la entrega del leño del modo siguiente: dado que en las fiestas a Palas se queman en la hoguera maderos que las ninfas entregan a los zagales y Patín, el gracioso de la pieza, debe marchar a cortar leña para el gran fuego, Clearista entregará el leño a Patín y este se lo dará a Meleagro¹⁹. Eumene, que lo ha escuchado todo al paño, pálida de celos, fragua su venganza: “Con tu muerte / he de vengar yo tu olvido” (fol. 32v). Tras perseguir a Patín por una senda y robarle el leño, acude al templo presurosa y se inicia la fiesta, mientras ninfas y pastores cantan regocijados.

De pronto irrumpe un montero anunciando que un terrible jabalí ha penetrado en la quinta y destruye cuanto encuentra a su paso. Meleagro, que advierte que sin duda la bestia fue enviada por la diosa Diana, “irritada de que Oeneo / no la erigió templo” (fol. 42r), parte a enfrentarse a ella, a pesar de las súplicas de pastores y zagalas. Cuando Meleagro marcha a dar caza al jabalí, Eumene se acerca inadvertidamente a la hoguera y arroja a ella el leño. Una vez que regresa Meleagro y su séquito con la cabeza ensangrentada del jabalí, Eumene comienza a arrepentirse, al tiempo que la visión gallarda del héroe hace brotar sentimientos amorosos en el corazón de Clearista. Llegadas las llamas al leño de Meleagro, este comienza a agonizar terriblemente: “Ay de mí, / que ya remiso el aliento / aún no sabe ser suspiro” (fol. 43r). Cuando todo parece perdido, se produce un *deus ex machina* —*dea*, en este caso— que resuelve el conflicto de un plumazo, irresoluble de cualquier otro modo, y precipita el drama hacia el final feliz requerido por los cánones del teatro áulico; la diosa Palas desciende de los cielos cantando y extrae el tizón de la hoguera, preservando así la vida del héroe. Meleagro exclama entonces (fol. 44v):

Palas divina, a tus plantas
con el alma te agradezco

¹⁷ El nombre de Clearista, presente en el segundo y el quinto de los *Idilios* de Teócrito y en *Dafnis y Cloe*, de Longo, remite directamente a la tradición literaria pastoril. En las letras españolas lo emplea, por ejemplo, Fernando de Herrera en la *Égloga venatoria*.

¹⁸ Llama notablemente la atención esta curiosa representación de la diosa Palas, que acoge elementos —la aljaba y el arco— propios de la iconografía clásica de la diosa Diana.

¹⁹ Resulta evidente que Zamora ha tomado como modelo para su fiesta pagana las celebraciones de la noche de San Juan. Como señala Bègue (2013, 64), es muy usual que en las producciones poéticas y dramáticas de las postrimerías del Barroco asome “una decidida irrupción de la esfera de lo cotidiano, tanto desde el punto de vista del plano lingüístico como temático”.

más que la vida que cobro
las piedades que te debo.

Eumene, que no puede permanecer callada por más tiempo, confiesa su culpa y echa a correr con propósito de arrojarse desde una peña, mas lo impide el pastor Marsias. La obra llega a su fin cuando la diosa Palas se erige en defensora de Meleagro y su trono y se celebra el desenlace de los acontecimientos con un canto feliz.

Como se ha podido observar en esta exposición del argumento, Antonio de Zamora opera un proceso de signo opuesto al que emprendió Polop en la creación de *La profetiza Casandra y el leño de Meleagro*; si este último enriquece —y acrece— la trama, aunando con notable soltura en un solo drama el mito de Meleagro y el de la guerra de Troya, Zamora adelgaza la trama sobremanera, liberándose en gran medida de los condicionamientos narrativos que imponían las versiones canónicas del mito.

Vengar con el fuego el fuego entronca —si bien indirectamente— con la versión épica del mito de Meleagro, al fomentar el ingrediente bélico del relato primitivo. En el drama barroco, Zamora fabula una guerra de religión entre los calidonios, que reverencian a la diosa Palas, y los habitantes de una isla cercana, adoradores de Diana. Los tres isleños innominados que incendian el templo son destruidos por Palas, diosa guerrera, cuando esta desata una tormenta y hace naufragar el esquife en el que huyen. La alusión a la realidad política del momento es palmaria: la actuación dolosa de los adoradores de Diana, promotores de la guerra contra los calidonios, justifica en buena medida la intervención hostil de la diosa Palas, del mismo modo que la formidable oposición de la Gran Alianza justificaba la declaración de guerra que había firmado Felipe V para defender sus derechos sobre el trono de España, de acuerdo con el testamento de Carlos II. Es reseñable, por otro lado, que Zamora llame a la embarcación de los tres saboteadores “naval Paladión” (fol. 5r), lo que apela directamente al ciclo troyano y contribuye a vigorizar el tono bélico de la pieza, con la denominación habitual en la literatura áurea del caballo de madera²⁰. Se establece aquí una interesante agudeza de proporción entre el signo mítico y el esquife, construida sobre la conformidad de los conceptos ‘vehículo de insidiosos’ y ‘originadores de incendios’ en uno y otro referente. Por otro lado, la tormenta levantada por Palas apela igualmente al ciclo troyano, pues recuérdese que, una vez tomada Troya, tras la violación de Casandra ante las aras de la diosa, esta alborota vientos y mares hasta que es aplacada con la muerte de Áyax Oileo (Apoll.*Ep.*5.23; Paus.10.31.1).

Por otra parte, el tópico narrativo del héroe reluciente, característico de la versión épica del mito e íntimamente vinculado al desarrollo de la figura de Aquiles en la *Iliada*, no es en absoluto rescatado por Zamora, que, en lugar de ello, construye un protagonista abnegado, arrojado y resuelto, puestos los ojos en la consecución de un bien mayor. Como es recurrente en las fiestas mitológicas barrocas, cuyo receptor es en primera instancia el propio monarca, se robustece el concepto de *pietas* de las figuras míticas del pasado, vinculándolo simbólicamente con la devoción cristiana, que adorna necesariamente al buen gobernante, soberano por voluntad de Dios, única entidad a la que debe rendir cuentas²¹. Así, Meleagro no duda en arriesgar su vida

²⁰ No obstante, en rigor, el Paladión era una imagen de Palas custodiada en un templo de Troya, a cuya salvaguarda estaba íntimamente unido el destino de la ciudad. No parece que Zamora tenga en cuenta este mitema.

²¹ No estará de más señalar que la figura mitológica de Meleagro se entendía como un trasunto de Cristo ya desde el *Ovide moralisé*, a través del leño vital como alegoría de la cruz. También el *Ovidius Moralizatus*, de Pierre

al penetrar en el recinto sagrado en llamas para librar la imagen de Palas de la destrucción, que muy significativamente antepone a la salvación de la propia Eumene. Cuando el jabalí asuela los montes por castigo divino, es el propio héroe el que se arroga la tarea de expiar la falta de su padre y logra restaurar por medio de su probidad el equilibrio perdido. Por último, como recompensa por sus acciones piadosas y su virtud sin mácula, la diosa Palas salva a Meleagro *in extremis* y este rubrica su devoción para toda la vida.

El motivo del leño, que se expone en boca de Clearista en la primera jornada del drama, sigue en líneas generales el relato ovidiano (fol. 30r-v):

Quando fecunda —oh, garzón generoso—
 Altea, tu madre,
 nos dio en ti el augusto reflejo viviente
 del real esplendor de su cetro triunfante,
 vio que de las Parcas al fuego aplicaba,
 sañudo, el coraje
 un tronco y que ya por los verdes extremos
 aljófares suda y respira volcanes.
 “Este es”, dice Cloto, “quien cifra la vida
 del inclito infante
 y así sabe, Altea, que ya solo puede
 su vida durar lo que el tronco durare”.
 Entonces Altea, robando al incendio
 el leño inconstante,
 callando el secreto, a Palas resuelve
 fiar de su aliento el reloj vegetable.
 A mí, que era entonces su sacerdotisa
 —memorias, dejadme—,
 el tronco me entrega porque se asegure.

La mención a la condición de príncipe de Meleagro, desatendida en el relato ovidiano, es bien subrayada en el pasaje de Zamora, como compete al carácter propagandístico de la pieza teatral y a sus receptores regios. Por lo demás, innova el autor en señalar que es Cloto quien se dirige a Altea, pues Ovidio apunta directamente al conjunto de las tres Parcas (*dixerunt* [Met.8.454]).

El ingrediente amoroso, propio de la versión trágica del mito, se trata aquí de manera libérrima. En aparente seguimiento de los dramas franceses sobre el mito de Meleagro, Zamora erige un triángulo amoroso, en cuyos vértices coloca a Meleagro, Clearista y Eumene, polígono este infausto que conduce a la fulminación del protagonista, solo cancelada por la intervención divina. Meleagro cae rendido ante Clearista del mismo modo que, en la versión trágica del mito, se prenda de Atalanta en cuanto la ve (*hanc pariter uidit, pariter Calydonius heros / optauit* [Ov. Met.8.324-325]). La figura de Altea, nuclear en la versión ovidiana del mito, es aquí completamente preterida y su función narrativa como actante de la destrucción es asumida parcialmente por Eumene, que será quien arroje al fuego el leño al que

Bersuire, expone la naturaleza crística de Meleagro y hace de Atalanta un símbolo de la naturaleza humana, del jabalí de Calidón, un trasunto de Lucifer y del leño, nuevamente, una alegoría de la cruz (Strauss 1974, 29-30).

está ligada la vida del héroe, de modo análogo a lo representado en el *Méléagre* de Lagrange-Chancel, drama en que el vértice discordante del triángulo —allí, Deyanira— da muerte al príncipe calidonio. En la narración de Ovidio (*Met.* 8.460-514), que bebe del modelo eurípideo, se gesta en este punto un monólogo de conflicto por antonomasia, en el que se airea la lucha interior que sostiene Altea entre la piedad hacia sus hermanos, derribados por la mano de Meleagro, y el amor a su hijo. Aquí, Zamora se acoge a la narración ovidiana, presentando una Eumene que vacila y se muestra irresoluta, hasta que la canción que entonan los pastores y ninfas (“Pues fue al agravio de Palas / quemar el fuego su templo, / hoy en su honor quiere el culto / vengar con el fuego el fuego”) la espolea a ejecutar su venganza (41r-v):

O mi cólera no bien
 deja entender el concepto
 o aquella voz a mis iras
 está aconsejando el medio,
 pues siendo volcán celeste
 los celos por quien padezco
 y hallando a la mano ese
 prevenido Mongibelo
 me avisa para vengarme
 que echando en la llama el leño
 en quien cifrada la vida
 tiene este traidor me vengo,
 porque de esta suerte logre
 vengar con el fuego el fuego.
 Pues ¿a qué aguardo? Este frágil
 verde archivo de su aliento
 satisfaga mis ofensas,
 por más que en contrarios ecos
 para atormentar mi oído
 repita allí su contento.

Si en Ovidio la madre de Meleagro no puede asumir en toda su magnitud el peso de la culpa y se quita la vida con una espada (*Met.* 8.531-532), aquí el personaje de Eumene obra de manera similar, aunque recurre al despeñamiento (fol. 44v-45r):

Viendo
 cuán ingrato Meleagro
 me corresponde, a despechos
 de la lealtad y cariño
 de él me he vengado queriendo
 que hecho cenizas perezca
 y, pues conocido el yerro
 y el delito no le queda
 a mi pena otro consuelo
 que el de morir, desde aquel
 empinado risco al crespo
 orgullo de las espumas

he de despeñarme, puesto
que aunque lo intenté no pude
vengar con el fuego el fuego.

No obstante, con arreglo al *lieto fine* al que tiende el ingrediente celebrativo de este género de representaciones teatrales, Zamora se aleja del modelo ovidiano haciendo que no perezca la infractora, pues Marsias corre en pos de Eumene para impedir que se arroje por el precipicio.

Por otra parte, la introducción del episodio del jabalí en la trama, que es fundamental en las dos versiones del mito, se opera con recurrente apelación a la reducción. Se sigue el modelo tradicional, según el cual es Diana (Artemisa) quien envía la fiera (*Il.* 9.533-540) para castigar el olvido del rey Eneo, personaje este que solo es nombrado una vez en toda la zarzuela²², pero se elimina de manera natural toda referencia a Atalanta, cuyo personaje sería redundante en el triángulo amoroso gestado por Zamora, así como la consiguiente disputa de Meleagro con sus tíos maternos, que alargaría innecesariamente la trama en una suerte de camino de herradura, con la adición de una línea argumental secundaria que postergaría notablemente el desenlace. Por otra parte, en la fabulación del mitema cinegético, el dramaturgo, que se afana en acentuar la naturaleza virtuosa de los calidónios, prescinde enteramente de la habitual interpretación moral y alegórica del mito, que hacía del monstruo un símbolo de la ciega pasión y la lujuria de los habitantes de Calidón²³. La única función narrativa que selecciona el dramaturgo para el episodio del jabalí es propiciar el aislamiento de Eumene, que queda sola frente a la hoguera, habiendo partido todos los presentes a ocultarse de la bestia o a auxiliar a Meleagro en su caza. En la soledad de la foresta, alumbrada por las llamas de la hoguera sagrada, el personaje puede exponer sin ambages sus sentimientos contradictorios y desarrollar así su naturaleza trágica, culminando el recorrido del drama hacia el desenlace.

En suma, Antonio de Zamora, llamado a erigir un producto artístico para la exaltación de la monarquía y la defensa de los derechos dinásticos de Felipe V, crea un drama mitológico seleccionando episodios del mito clásico de Meleagro, tomados principalmente de su versión trágica, pero alterándolos notablemente. Somete las unidades narrativas a una reducción rigurosa y pertinaz, eliminando figuras, obliterando mitemas —a menudo nucleares en la narración heroica— y transfiriendo funciones narrativas de manera libérrima. El triángulo amoroso, ajeno a la tradición clásica de la saga, pero presente en el teatro francés con el *Méléagre* de Boursault (1684) y el de Lagrange-Chancel (1699), reemplaza como conflicto principal el enfrentamiento entre Meleagro y sus tíos y genera un ámbito íntimo de oposición, muy en línea con el tono bélico de la pieza, propio del agitado periodo histórico en que fue concebido el drama. Todo se supedita, no obstante, al tema central del drama, la *pietas* hacia la diosa Palas, con que se abre y cierra la pieza. Superando la conclusión trágica del mito original, poco admisible en el contexto festivo del espectáculo

²² Se emplea para ello la variante “Oeneo”, más próxima a la forma latina del antropónimo (*Oeneus*).

²³ Esta interpretación del mito de Meleagro, presente ya en el *Comentario a la coronación del marques de Santillana*, de Juan de Mena, es principalmente difundido por Pérez de Moya (1995, 581): “Que en los sacrificios que hicieron a los dioses se olvidasen de Diana, deesa de la castidad, significa que no guardaban castidad y que eran en aquellos tiempos viciosos y fornicadores los de Calidonia”. Baltasar de Vitoria, menos interesado en las aplicaciones simbólicas de los mitos que Pérez de Moya, no da cuenta de la moralidad de la fábula en su célebre *Theatro de los dioses de la gentilidad*.

palaciego, la diosa guerrera protege al protagonista y ampara su cetro, en una clara alusión a la realidad política del momento y a la cuestionada figura de Felipe V.

Bibliografía

- Aguilar Sanchís, M. (1998), «La cólera de Meleagro como puesta en abismo de la cólera de Aquiles (II. IV 524-599)», en Rodríguez Adrados, F. (ed.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, vol. 4, 29-33.
- Arellano, I. (2001), «Estudio preliminar», en *Antonio de Zamora. No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 7-43.
- Bechtel, F. (1917), *Die Historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, Niemeyer.
- Bègue, A. (2013), «Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo», *Cuadernos AISPI*, 1, 63- 88.
- Bermejo Gregorio, J. (2015), *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Bermejo Gregorio, J. (2018), «Perdón, restitución y teatro musical: Antonio de Zamora y su visión poético-musical de los sublevados españoles durante la Guerra de Sucesión», *Scripta*, 11, 2018, 237-257.
- Blázquez, J. M. et al. (1986), «La mitología en los mosaicos hispano-romanos», *Archivo español de arqueología*, 59, 101-162.
- Bottineau, Y. (1986), *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Croiset, M. (1970), «Sur les origines du récit relatif à Méléagre dans l'Ode V de Bacchylide», en Calder, W. M. y Stern, J. (eds.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 405-412.
- Detienne, M. (1973), «L'olivier: Un mythe politico-religieux», en Finley, M. I. (ed.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, París, Mouton, 293-306.
- Frazer, J. G. (2012), «The external soul in Folk-tales», en *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Cambridge University Press, 95-152.
- González Roncero, M.^a I. (2011), «Las zarzuelas de Antonio de Zamora (1665-1727). Índice y comentario», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 34, 127-162.
- Goñi, Í. de (2019), *Tradición clásica en el Bernardo de Bernardo de Balbuena*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Grossardt, P. (1990), *Gestalt, Herkunft und Funktion der Meleagersage in der Ilias*, Tesis, Universität Freiburg.
- Grossardt, P. (2001), *Die Erzählung von Meleagros zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende*, Leiden-Boston-Köln, Brill.
- Herrera, F. de (1975), ed. Blecua, J. M, *Obra poética*, Madrid, RAE, 2 vols.
- Howald, E. (1924), «Meleager und Achill», *RhM*, 73, 402-425.
- Kakridis, J. T. (1949), *Homeric Researches*, Lund, Gleerup, 1949.
- Lolo, B. (1990), *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma.
- Lolo, B. (2009), «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707», *Recerca musicològica*, 19, 159-184.

- Mayayo, M.^a L. (1989), «Sobre los entremeses de Antonio de Zamora», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 543-552.
- Palencia, A. de (1967), *Universal vocabulario de latín y romance* [Reproducción facsímil de la edición de Sevilla de 1490], Madrid, Comisión permanente de la Asociación de Academias de la Lengua, 2 vols.
- Pérez de Moya, J. (1995), ed. Clavería, C., *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra.
- Petzold, K.-E. (1976), «Die Meleagros-Geschichte des *Ilias*», *Historia*, 25, 146-169.
- Pineda, J. de (1963), *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. Meseguer Fernández, J., Madrid, Atlas, BAE 161-163, 3 vols.
- Romero, R. (1998), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos.
- Rosner, J. (1976), «The Speech of Phoenix: *Iliad* 9.434-605», *Phoenix*, 30, 314-327.
- Roso, J. (2012), «El tema del amor en las comedias de Antonio de Zamora», *Edad de oro*, 31, 279-302.
- Rubin, N. F. y Sale, W. M. (1983), «Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth», *Arethusa*, 16, 137-171.
- Ruiz de Elvira, A. (1972), «Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares», *Jano*, 39, 49-51.
- Ruiz de Elvira, A. (2001a), «Valoración ideológica y estética de las Metamorfosis de Ovidio», *CFC (L)*, número extraordinario, 89-129.
- Ruiz de Elvira, A. (2001b), «Variantes míticas sobre Teseo, Pasifae y Meleagro», *CFC (L)*, número extraordinario, 289-294.
- Ruiz Ramón, F. (1971), *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza.
- Segal, Ch. (1999), «Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre», *HSCPh*, 99, 301-340.
- Strauss, M. S. (1974), «The Death of Meleager in the Mid-Sixteenth Century», en Donovan, D. G. y Deneef, A. L. (eds.), *Renaissance Papers 1973*, Durham, Duke University, 29-35.
- Swain, S. C. R. (1988), «A Note on *Iliad* 9.524-99: The Story of Meleager», *CQ*, 38, 271-276.
- Thompson, S. (1955-1958), *Motif-Index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths*, Bloomington University Press, 6 vols.
- Vallejo, I. (1989), «La comedia de santos en Antonio de Zamora», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 333-342.
- Vega, L. de (1930), ed. Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega. Vol. XII*, Madrid, Rivadeneyra.
- Velasco López, M. H. (2004), «Lecturas del mito de Meleagro», *Minerva*, 17, 31-84.
- Watkins, C. (1995), *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press.
- Webster, T. (1967), *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen.
- Zamora, A. de, *Vengar con el fuego el fuego*, BNE. Ms. 15.024 [aprobaciones de 1714].