

Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro*

Arturo ECHAVARREN

Universidad Complutense
arturoechavarren@hotmail.com

Recibido: 20 de junio de 2006
Aceptado: 7 de febrero de 2007

RESUMEN

En este artículo se estudia la pervivencia de la figura de Sinón en el teatro del Siglo de Oro como personaje. Tras una revisión de las fuentes literarias grecolatinas, se procede al análisis del personaje en las cinco comedias pertinentes al caso: *La destrucción de Troya* (1647), entremés falsamente atribuido a Góngora, *La destrucción de Troya* (siglo XVII), de Cristóbal de Monroy, donde Sinón es el *gracioso* de la pieza, *Troya abrasada* (ca. 1640), de Calderón de la Barca y Zabaleta, donde Sinón es un traidor trágico, el auto sacramental *El robo de Elena y destrucción de Troya* (siglo XVII), de Rojas Zorrilla, donde Sinón es un símbolo del Amor Divino, y *Los amores de Dido y Eneas* (siglo XVII), de Cristóbal de Morales, donde Sinón es un vestigio del prólogo del teatro del siglo XVI. También se analiza la referencia contenida en *El diablo cojuelo* (1641), de Vélez de Guevara, a una pieza dramática ficticia titulada *Astucias de Sinón*.

Palabras clave: Troya. Sinón. Comedias mitológicas. Siglo de Oro.

ECHAVARREN, A., «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 135-160.

Sinon as character in Spanish Golden Age Theater

ABSTRACT

This paper focuses on the pervivence of Sinon in Spanish Golden Age drama as a character. After a commentary on Greek and Latin Literature sources to the myth, this character is analysed in five plays: *La destrucción de Troya* (1647), «entremés» wrongly attributed to Góngora, *La destrucción de Troya* (XVIIth century), by Cristóbal de Monroy, wherein Sinon is the *gracioso* of the play, *Troya abrasada* (ca. 1640), by Calderón de la Barca y Zabaleta, wherein Sinon is a tragic traitor, *El robo de Elena y destrucción de Troya* (XVIIth century), sacramental play by Rojas Zorrilla wherein Sinon is an allegory of Godly Love, and *Los amores de Dido y Eneas* (XVIIth century), by Cristóbal de Morales, wherein Sinon is a remnant of the Renaissance Theatre prologue. A quotation from a fictitious play called *Astucias de Sinón*, in *El Diablo cojuelo* (1641), by Vélez de Guevara, is also analysed.

Keywords: Troy. Sinon. Mythological Plays. Golden Age.

ECHAVARREN, A., «Sinon as character in Spanish Golden Age Theater», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 135-160.

* Este estudio ha sido realizado con el patrocinio del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra (I+D 2005), dentro del proyecto de investigación «Virgilio y Ovidio en España» (HUM 2004-06036), dirigido por el Dr. D. Vicente Cristóbal López.

SUMARIO 1. Introducción. Sinón en la literatura grecolatina. 2. Sinón como personaje en la dramaturgia aurisecular. 2.1. *La destrucción de Troya*, entremés atribuido a Góngora. 2.2. *La destrucción de Troya*, de Cristóbal de Monroy y Silva. 2.3. *Troya abrasada*, de Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta. 2.4. *El robo de Elena y destrucción de Troya*, de Rojas Zorrilla. 2.5. *Los amores de Dido y Eneas*, de Cristóbal de Morales y Guerrero. 3. Apéndice. Sinón en *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. 4. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN. SINÓN EN LA LITERATURA GRECOLATINA

En la ubérrima saga mitológica troyana, el astuto Sinón¹, hijo de Ésimo –hermano de Anticlea, la madre de Ulises– y nieto de Autólico², cuya actuación en la caída de Ilión nos es conocida principalmente a través del libro II de la *Eneida*, es una creación a todas luces posterior a Homero. En los estadios más primitivos del ciclo el encargado de embelear a los griegos era Ulises, antiquísimo paradigma legendario de astucia; así lo señala, por ejemplo, Servio (*ad Aen.* 2,79), quien aduce el testimonio de Euforión (siglo III a.C.). De tal función se observa un rastro en *Odisea* 8,492-495, donde se apunta que Ulises guió –ἦγαγε– el caballo, versión esta más antigua y menos extendida que la que lo sitúa en su interior³. Una vez que se consignó al hijo de Laertes en el monstruo de madera como capitán de la avanzadilla allí escondida, en un papel de mayor signo bélico, su primitiva función en el exterior hubo de ser cubierta por una nueva figura, Sinón, a quien los poetas ligaron a Ulises por medio de lazos familiares, lo que se puede interpretar como una huella fosilizada del estadios prístino.

Lésqueo, en su *Ilias Parua*, sería el primer autor que daría la versión de un Sinón astuto, que se erige vencedor gracias a sus añagazas y consigue la introducción del caballo de madera en los alcázares de Troya⁴. Hemos de lamentar la pérdida de la *Ilíou pérsis* de Estesícoro, que proporcionaría, sin duda, valiosísima información a este respecto.

Tras Lésqueo, la intervención de Sinón en la caída de Troya se asienta definitivamente en la saga, aunque algunos detalles de su actuación concreta varían según las

¹ Según la explicación tradicional –véase por ejemplo la obra de 1612 de Juan Luis de la Cerda intitulada *P. Virgili Maronis Priores Sex Libri Aeneidos Argumentis, Explicationibus et Notis Illustrati*–, Sinón viene de σίνεσθαι ‘asolar’ (cf. σίντης ‘devastador’), pero el verbo referido tiene iota larga y la /i/ de *Sinon* es breve. Cf. O’Hara (1996, pp. 131-132). Maas (1888, p. 618) ve en Sinón una forma abreviada de Σίνωπος, epónimo de la ciudad de Sínope, ya que, según algunas versiones, el abuelo de Sinón, Autólico, fue el fundador de dicho emplazamiento. Knox (1950, p. 390), por su parte, conecta el antropónimo con el latín *sinus* y *sinuo*, que lo asocia, junto con los otros causantes de la caída de Troya, con una serpiente.

² Cf. Roscher (1965), Deroux (1988), Grimal (1993, pp. 482-483). Autólico recibió de su padre Hermes el don de poder robar sin ser nunca sorprendido. En algunas versiones participó en la expedición de los Argonautas –no así en la obra de Apolonio de Rodas–.

³ Jones (1965, p. 124).

⁴ Radt (1977, pp. 413-414).

fuentes; sin embargo, predomina su representación como ejecutor de las señales luminosas a los aqueos para que ataquen Troya, ya sea desde dentro de la ciudad, como lo representa Arctino en su *Ilíou pérsis* y Quinto de Esmirna (13,23), o sobre la tumba de Aquiles, como lo describe Plauto (*Bach.*, 937-939), Apolodoro (*Ep.*, 5,19) y Trifiodoro (510). En algunas versiones hay dos portadores de antorchas, Sinón y Anténor, según Licofrón (340-345), y Sinón y Helena, según Trifiodoro (510, 512-521). En el *Sinón* perdido de Sófocles⁵, según se puede excogitar del fr. 542, el hijo de Ési-mo enarbola una antorcha, pero no podemos precisar en qué lugar lo hace.

Únicamente dos autores conceden a Sinón mayor protagonismo en la destrucción de Troya, mediante la apertura de la compuerta del caballo de madera⁶: Virgilio (*Aen.*, 2,258-259) e Higino (*Fab.*, 108), que, posiblemente, habría tomado la noticia del vate de Mantua⁷, puesto que la versión más extendida hace a Ulises o algún otro guerrero, como Epeo, abrir desde dentro la *machina fatalis*⁸. Sería esta, pues, una innovación de Virgilio⁹ con respecto al mito tradicional de Sinón, al igual que el hecho de que no sea emisor de señal luminosa alguna¹⁰, sino receptor de la que enciende en su nave Agamenón (*Aen.*, 2,256-257). Pero, sin duda, el avance virgiliano más novedoso en la recreación de Sinón es su condición de maestro de las palabras; tal caracterización se puede colegir a simple vista de la distribución narrativa, ya que de los 142 versos que ocupa en el libro II el episodio de Sinón, 110 son reservados al discurso del astuto griego. El parlamento, brillante prodigio de habilidad sofística, logra mover con buen tino los afectos del auditorio, aun cuando oculta valiosa información –como su vinculación familiar con Ulises– y elude responder a lo que se le pregunta. A pesar de algunas contradicciones que introduce sabiamente Virgilio, Sinón se las arregla para que su parlamento parezca perfectamente coherente¹¹. Tal representación del personaje, construido desde una perspectiva misohelena muy enraizada en la tradición romana, construye una figura de signo muy negativo, rasgo este que lo aparta en gran medida de la tradición griega, para la cual Sinón, evidentemente, era un héroe admirable.

⁵ Según Post (1992, pp. 39-40), la pieza dramática estaría en relación con la versión del mito que conocemos por Quinto de Esmirna, que muestra un prototipo de héroe sófocleo, de férrea determinación e insensible al sufrimiento.

⁶ En Licofrón 345 es Anténor quien abre la escotilla del *donum exitiale*. En la obra de Quinto de Esmirna (13,30), Sinón no abre el portillo, sino que avisa con un susurro a los guerreros del interior del caballo cuando juzga que pueden salir sin peligro.

⁷ Vian (1969, p. 75).

⁸ Austin (1964, pp. 120-121).

⁹ Sin embargo, al decir de Macrobio (*Sat.*, 5,2,4), Virgilio habría tomado el libro II de la *Eneida* y en particular la escena de Sinón casi palabra por palabra de un poema de Pisandro, noticia esta desestimada por Vian 1963, pp. xxiv-xxxv, que la considera una confusión.

¹⁰ Del mismo modo, Higino (*loc.cit.*) tampoco concede dicha acción a Sinón.

¹¹ Cf. Austin (1959) y Molyneux (1986). La alambicada intervención de Sinón se contraponen a las palabras vigorosas y simples de Laocoonte, que viene a encarnar una suerte de prototipo de la virtud ancestral romana, mientras que el hijo de Ési-mo presenta el artificio engañoso de la retórica griega. Jones (1965, p. 123) señala que el monólogo virgiliano de Sinón guarda mucha relación con el capcioso parlamento panerético que en Lemnos dirige Ulises a Filoctetes en el *Filoctetes* de Eurípides, y que se conserva parafraseado en prosa en el discurso LV de Dió Crisóstomo.

De dicha concepción meliorativa beben Quinto de Esmirna en sus *Posthoméricas* y Trifiodoro en su *Ilíou pérsis*, obras estas que presentan episodios muy similares entre sí en el tratamiento de Sinón. En la narración de Quinto, el personaje sufre terribles agresiones sin cuento a manos de los troyanos, que, en el interrogatorio sobre la naturaleza del caballo, le cortan la nariz y las orejas¹², ultrajes que el griego resiste merced al apoyo divino de Hera (12,360-420). Trifiodoro (220-305) varía el episodio ligeramente y es Sinón quien se mutila horriblemente para conferir crédito a su narración. En ambas obras, el resultado es la caracterización del hijo de Éximo como un héroe valeroso y sufrido¹³. Se debe hacer notar que Virgilio, con el fin de evitar este encumbramiento del personaje, solo presenta a Sinón agredido ligeramente en *Aen.*, 2,64.

Por último, en las obras de Dictis y Dares, principales perpetuadoras de la saga troyana en la literatura occidental del Medievo junto con la *Eneida*, la intervención de Sinón en la caída de Troya sufre un notable retroceso en cuanto a protagonismo se refiere. En la *Ephemeris* (5,12) nuestro personaje únicamente enarbola la antorcha como señal a los aqueos desde un escondite, sin mayores precisiones —¿dentro de las murallas?, ¿sobre la tumba de Aquiles?—. En *De excidio Troiae* 40, Sinón es un mero heraldo entre los traidores troyanos Eneas y Anténor y Agamenón, sin llegar a intervenir en la tradicional llamada luminosa, que, por ejemplo, le atribuían Virgilio e Higino.

En suma, dos son los cometidos en la caída de Troya que la tradición ha consignado para Sinón, heredero funcional y figurativo de Ulises en la saga troyana: el alzamiento de la señal luminosa al ejército griego y la apertura de los postigos del caballo de madera. Dos son también las interpretaciones tradicionales de su actuación, que fluctúan entre el desprecio y el enaltecimiento. De ellas veremos claros ejemplos en las comedias del Siglo de Oro.

2. SINÓN COMO PERSONAJE EN LA DRAMATURGIA AURISECULAR

Si después de Dido y Eneas es Sinón el personaje de la *Eneida* que mayor atención recibe en el teatro aurisecular español como figura aludida¹⁴, su aparición como personaje actante en las piezas dramáticas de esta época es, en cambio, mínima.

¹² Las lesiones de Sinón, por cierto, son muy parecidas a las que sufrió Deífobo tal como se narra en *Aen.*, 6,494-497. Cf. Jones (1965, p. 126).

¹³ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de Quinto: «Y alaban al perínclito Sinón, porque había soportado los muy dañinos ultrajes de los enemigos; todos lo honraban de continuo con cánticos e infinitos presentes, y él en el fondo de sus sufridas entrañas sentía regocijo por la victoria de los argivos, sin afligirse por aquellos ultrajes padecidos: para un varón sabio y sensato, en efecto, es mucho mejor la gloria que el oro, la belleza y los demás bienes, cuantos para los hombres existen y existirán» (15,107-114, [trad. M. Toledano Vargas]). Esta misma actitud filohelena de Quinto de Esmirna y Trifiodoro suscita que en sus obras el discurso de Sinón carezca de la habilidad y amplitud del que presenta Virgilio; estos adoptan una visión simplista de la historia, en la que los troyanos aceptan sin mayores reparos el caballo como una ofrenda votiva y lo introducen alegremente en la ciudad, actuación que revelaría una profunda falta de entendimiento en los troyanos.

¹⁴ Cf. Echavarren (2006).

Tal situación de pobreza se deriva de la escasez en nuestras letras de obras dramáticas que traten sobre la caída de Troya, único escenario posible para la recreación del personaje.

En el epígrafe de piezas dramáticas del monumental estudio sobre las leyendas troyanas en las letras hispánicas de Rey y Solalinde, imprescindible para el estudio de este tema, se encuentran únicamente cinco piezas cuyo argumento reelabora la caída de Ilión¹⁵: *La destrucción de Troya*, entremés atribuido (falsamente) a Góngora, *Troya abrasada*, de Calderón y Juan de Zabaleta, *La destrucción de Troya*, de Monroy y Silva, *Robo de Elena y destrucción de Troya*, auto sacramental de Rojas Zorrilla y la comedia *Los amores de Dido y Eneas*, de Cristóbal de Morales. Detengámonos a continuación en su comentario.

2.1. LA DESTRUCCIÓN DE TROYA, ENTREMÉS ATRIBUIDO A GÓNGORA

Esta breve pieza cómica fue impresa en Cádiz por Juan de Velasco en el año 1647. Su principal –si no único– interés radica en la apurada condensación de toda la guerra de Troya, desde el rapto de Elena hasta la caída de la ciudad, en 355 versos. La obrita tiene como personajes a Menelao (*sic*), Ulises, Axarte (*sic*) Telamón, Pirro, Paris, Elena, Doña Jeringa, dos soldados y un paje. Sinón es un personaje mudo, mencionado únicamente en la ridícula revista a las tropas que preside Menelao antes de zarpar a la ciudad de Príamo¹⁶:

ULISES.- Sinón es este que a la postre viene.

MENELAO.- Gran juntaúñas, cuando al sol se espulga (vv. 97-98).

El breve pasaje se presta a escaso comentario. Se puede subrayar, no obstante, que en estos versos, significativamente, el encargado de presentar a Sinón es Ulises, personaje en cuyo desdoblamiento, como he señalado, fue gestado aquel en origen. La relación estructural de ambas figuras queda, por tanto, apuntada mediante esta men-

¹⁵ Rey - Solalinde (1942, pp. 62-71). Los autores recogen también una pieza intitulada *El robo de Elena y destrucción de Troya*, comedia burlesca anónima –acaso de José Carrillo–. Ahora bien, he comprobado que la obra, cuyo ejemplar manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional (Ms. 16983), carece realmente en su título del apósito «destrucción de Troya» y entre sus personajes no se encuentra Sinón. El *dramatis personae* está compuesto por Elena, Menelao, Príamo, Héctor, Troilo, Machín –el gracioso–, Paris, Laumonte, un astrólogo, músicos y soldados. Los autores incluyen también en el listado la comedia *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda, como relativa a la saga troyana. Sin embargo, la pieza pertenece al ciclo tebano y está protagonizada, entre otros, por Edipo, Teocles (*sic*), Polinices –secundado por su criado Requesón– y Antígone (*sic*). El templo al que hace referencia el título es el que Teocles pretende levantar en honor a Atenea por orden de su padre Edipo. Sin duda, Rey y Solalinde relacionaron el título de esta obra con la trágica escena del rapto de Casandra, arrancada de los altares de Atenea por Áyax Oileo durante el saqueo de la ciudad. Tal es el peligro de clasificar piezas según su título, sin atender a su contenido. Parejo equívoco, por cierto, llevó a los autores a incluir entre los dramas troyanos la pieza *La cruel Casandra*, ambientada en el reino de León, que nada tiene que ver con la infortunada hija de Príamo.

¹⁶ Cito según la edición de R. Jammes (1978).

ción. En segundo lugar, hay que señalar que en lenguaje de germanía –habla esta muy empleada en el género entremésil– la palabra «uña» significaba «destreza, facilidad o inclinación a defraudar y robar»¹⁷. Por ello, la referencia a dicho término en la presentación de Sinón es muy coherente con la interpretación tradicional del personaje¹⁸.

Tras esta fugaz aparición, Sinón no vuelve a ser mencionado en los restantes versos del entremés; en un proceso de reducción del personaje aún más acusado que el que se aprecia en *el De excidio Troiae* de Dares, en este entremés el doloso griego es privado de toda vinculación con la caída de Troya, atribuida únicamente al hijo de Laertes –«Por un engaño de Ulises / derribó Troya sus cercas, dando entrada al Paladión / y lugar a la cautela» (vv. 146-149)–, lo cual constituye, curiosamente, un retorno a la tradición mítica griega más antigua.

2.2. LA DESTRUCCIÓN DE TROYA, DE CRISTÓBAL DE MONROY Y SILVA

Cristóbal de Monroy y Silva¹⁹, perteneció a una familia hidalga de raíces extremeñas²⁰, establecida a finales del siglo XVI en Alcalá de Guadaíra, villa sevillana donde nació el autor en 1612. Tras estudiar unos años Artes en la Universidad de Sevilla, se trasladó a Salamanca, donde se matriculó en la Facultad de Cánones, aunque, según parece, no llegó nunca a concluir sus estudios. Casado con Ana Arias Salvador, fue padre de varios hijos que murieron a corta edad. En su villa natal alcanzó notable poder político, siendo designado regidor y teniente de sus reales alcázares. Al parecer, en el transcurso de la terrible epidemia de peste que asoló Sevilla y sus alrededores en 1649, Monroy y Silva encontró la muerte, meses antes de cumplir los 37 años. Se truncaba así la vida de un notable polígrafo, que podría, sin duda, haber alcanzado mayor renombre si hubiera muerto de propecta edad. Lamentablemente, Monroy, en un arrebato virgiliano, prendió fuego a la mayoría de los manuscritos que poseía y solo se salvaron los que conservaban sus amigos. Entre estos, por cierto, hay que destacar al sobresaliente dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), sobre cuya muerte, muy temprana también, compuso un treno Monroy.

Monroy escribió poesía²¹ y crónicas históricas, como la *Historia de Alcalá de Guadaíra*, redactó una biografía de San Ignacio de Loyola, tal vez por inclinaciones jesuíticas, y compuso 35 ó 37 comedias. Bem Barroca, autor de *Vida y obra de Monroy*, organiza su obra en comedias religiosas, mitológicas, de historia y leyen-

¹⁷ Alonso (1977), s.v. «uña».

¹⁸ Hay que añadir, además, que es muy habitual en el lenguaje de los entremeses y comedias burlescas, que se nutre de abundantes fuentes de referencias escatológicas, la mención de parásitos.

¹⁹ Sobre su vida y producción dramática véase La Barrera y Leirado (1860, pp. 263-264), Wade (1953), Campos Díaz (1997, pp. 278-304), Urzáiz Tortajada (2002, pp. 456-459), y Vargas-Zúñiga (2003, pp. 97-101). Sobre las comedias de Monroy, véase principalmente el estudio de Fernández Nieto (1975) y Peters (1954).

²⁰ Muñoz de San Pedro (1965).

²¹ Sobre la producción poética de Monroy y Silva, véase Campos (1995).

das de España, de ficción morisca y caballeresca y de costumbres. En estas se revela Monroy como un sobresaliente seguidor de la escuela de Lope, excelente conocedor de los recursos de la escena, ducho versificador, de expresión versátil y fluida, deudor de Góngora, poeta a quien admiraba, y de Calderón, hábil en el dibujo de caracteres y en la composición de escenas cómicas. Sus tramas, por lo común, son originales y presentan una estructura muy cuidada. Monroy es conocido, principalmente, por sus notables refundiciones, sobre todo por la que compuso de la obra lopesca *Fuenteovejuna*²².

Monroy y Silva es, sin duda, el más conspicuo conocedor de la saga troyana de los dramaturgos de nuestros Siglos de Oro. No sólo compuso cuatro obras sobre el tema —*El caballero dama* (refundición de *El Aquiles* de Tirso), *El robo de Elena*, *Héctor y Aquiles* y *La destrucción de Troya*— sino que, lo que es más importante, escribió un minucioso tratado titulado *Epítome de la historia de Troya. Su fundación y ruina. Con un discurso apologético en defensa de su verdad*²³. Dos son las características principales de esta obra, su pretensión historicista y, consecuentemente, la elevada nómina de fuentes literarias manejadas por el autor en su composición. Tras un prefacio apologético, Monroy presenta un listado alfabético de los autores que trataron el tema troyano y que, presumiblemente, hubo de consultar. La relación contiene la considerable cifra de 297 autores, que abarcan desde la más lejana Antigüedad hasta la estricta contemporaneidad²⁴. La obra aparece dividida en 16 discursos o capítulos, cuyos títulos considero ilustrativo reproducir, dado que se trata de un texto muy poco conocido: 1. Funda Dárdano a Troya y destrúyenla tres veces los griegos; 2. Restauración de Troya por Príamo y sucesos de Paris; 3. Junta Príamo su reino a consejo y sucesos de Anténor en Grecia; 4. Roba Paris a Elena, y Menelao convoca los príncipes de Grecia contra Troya; 5. Ulises descubre a Aquiles en España y dase principio a la sangrienta guerra; 6. Los troyanos, animados por el socorro de diferentes provincias, dan a los griegos la batalla; 7. Sucesos de la segunda batalla y de Télefo en Misia; 8. Sucesos de otras batallas y vistas de Héctor y Aquiles; 9. Muerte de Héctor y sentimiento que por ella se hizo en Troya; 10. Sucesos de los griegos después de la muerte de Héctor y amores de Aquiles; 11. Muertes de Deífobo y Troilo y otros sucesos; 12. Muere Aquiles alevosamente en el templo de Apolo y Paris en la guerra, a manos de Telamón Ayax; 13. Pantasilea (*sic*), reina de las amazonas, pelea en favor de Troya y Eneas y Anténor se conjuran contra Príamo; 14. Los conjurados dan entrada en Troya a los griegos, los cuales la destruyen con increíble rigor; 15. Trágico fin de algunos príncipes griegos y troyanos después de la destrucción de Troya; 16. Particularidades, propiedades y señas de los griegos y troyanos. Sobre esta obra volveremos más adelante.

²² Acerca de las refundiciones de este dramaturgo, véase Kromayer (1978 y 1984). En cuanto a su celebrada refundición de la *Fuenteovejuna* de Lope, véase López Estrada (1963 y 1965).

²³ La obra fue impresa en Sevilla en 1641 por Francisco de Lyra. Cito por la edición conservada en la Biblioteca Nacional con la signatura R/4534.

²⁴ Cita a autores como Homero, Eurípides, Virgilio, Ovidio, Tácito, Tertuliano, Alfonso X el Sabio, Antonio de Nebrija, Cornelio Agripa, Baltasar de Vitoria, etc. [fols. 7r-8r].

La destrucción de Troya, cuya exacta fecha de composición se desconoce²⁵, constituye la continuación natural de la obra antes mencionada *Héctor y Aquiles*, que relata la muerte de los dos guerreros, compuesta presumiblemente antes de la redacción de *La destrucción de Troya*. Si la última escena de aquella concluía con la desesperada huida de Políxena con intención de arrojarse desde un precipicio, presa del pesar, la siguiente comedia da comienzo con la llegada de Pirro a Troya y su encuentro con Políxena, convertida en una montaraz tras ser exhortada por Apolo a preservar su vida. Los amores de Políxena, destinada a ser sacrificada sobre la tumba de Aquiles al final, y Pirro constituyen una dramática línea argumental que discurre paralela a la caída de Troya, narrada según la versión tradicional del caballo de madera, con el concurso de los traidores Eneas y Anténor²⁶.

En esta vigorosa pieza, de estilo preciosista de resabios gongorinos y calderonianos, Sinón es el criado de Pirro, condición esta que representa una innovación de Monroy con respecto al mito, ya que, en todo caso, habría de estar relacionado con Ulises, según la tradición. Más relevante es el llamativo tratamiento de esta figura, a la que Monroy ha convertido en el gracioso de la comedia, secundado por el simpático criado de Eneas, llamado Triquitraque²⁷. Sinón encarna los valores propios de ese tipo de personaje, como agente especializado de la comicidad y figura materialista contrapuesta a los ideales elevados y caballerescos de su señor: es amigo de quejas en situaciones penosas, proclive a la molicie y vulnerable a los impulsos de la cobardía. Ahora bien, es un tipo de gracioso muy alejado de aquel que, sirviéndose de ingeniosas trazas, deviene en agente motor de la acción dramática. La condición de este Sinón es muy secundaria en el engranaje dramático de *La destrucción de Troya*, donde únicamente es actante de pasos cómicos adyacentes a la trama principal y no tiene espacio para desplegar su ingenio. Nulo es, por tanto, su papel en la caída de Ilión, lo cual supone una drástica ruptura con el libro II de la *Eneida* y parte de la tradición clásica. Monroy ha optado por transmitir en este punto la más antigua formalización de la leyenda, en la que es Ulises el principal promotor del fin de Troya.

Por todo ello, las apariciones de Sinón en la pieza son escasas y poco relevantes. Su presentación a Agamenón es digna de reproducirse por contener una interpretación etimológica de su nombre, si bien es de signo cómico:

AGAMENÓN.- ¿Quién sois vos?
 SINÓN.- Yo soy, señor,
 el oráculo del mundo.

²⁵ Se conserva impresa en una *suelta* publicada en Valencia en 1768, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura T/572.

²⁶ No me extenderé en el análisis del argumento de esta obra, que se presta a prolijos comentarios, por no ser este el objeto del presente estudio. Sin embargo, sobre él volveré en un próximo artículo.

²⁷ Este personaje, por cierto, tiene presencia también en la mencionada obra *Héctor y Aquiles*, en la que aparece como criado de Héctor. El cambio es fácilmente sostenible dramáticamente, ya que, muerto Héctor, el sirvo, lógicamente, se habría procurado otro señor. En *El robo de Elena*, el criado de Héctor y gracioso de la comedia tiene por nombre un antropónimo tan poco griego como Pepín.

AGAMENÓN.- ¿En qué lo fundas?
 SINÓN.- Lo fundo,
 sin ser nada fundidor,
 en que por diverso modo
 siendo Sinón tengo en mí
 la respuesta de «no» y «sí»
 y siempre respondo a todo²⁸.
 Soy bravo en acometer,
 soy alentado sin yerro
 y deste Pirro soy perro
 que, aunque ladro, he de mo[r]der. [fol. A4r]

Únicamente en dos escenas, de gran valor cómico, adquiere el personaje un protagonismo de primer orden. En la primera de ellas, inserta en la segunda jornada, Sinón se enfrenta a Penthesilea, reina de las amazonas, ataviado con las armas de Pirro, quien le ha pedido que ocupe su puesto en el combate singular, por necesidad de dialogar con su dama Políxena. Esta escena constituye una divertida variación del célebre canto XVI de la *Iliada*, en el que Patroclo toma las armas de Aquiles y las huestes troyanas creen que se enfrentan a este (vv. 278-284). No obstante, en la narración de la muerte de este héroe las fuentes predilectas de Monroy, Dictis (3,10) y Dares (cap. 19), silencian toda mención de la confusión de la identidad de Patroclo con el Pelida, tal vez porque a su actitud racionalista se le antojaba un episodio demasiado novelesco. Sin embargo, en el *Epítome de la historia de Troya* (disc. 7), al igual que en esta comedia, Monroy sigue los sucesos homéricos en lo atañente a la muerte de Patroclo –Patoclo, en su texto–, que sí viste las armas del Pelida²⁹.

Del mismo modo que Héctor, muy superior al hijo de Menecio, consigue derrotarlo en el célebre combate homérico, en la obra de Monroy Penthesilea hostiga ferozmente a Sinón, que habría perecido de no intervenir Pirro en el combate³⁰, el cual releva en él a su lacayo.

El diálogo que mantiene Sinón con la amazona contrasta con el immaculado retrato que ha pintado a Agamenón:

PENTESILEA.- Ea, pues pelea.
 SINÓN.- Quedito.
 Aguárdate otro poquito,
 tiempo habrá, que no me voy.

²⁸ Francisco de Villegas, autor de la comedia mitológica de tema virgiliano *El más piadoso troyano*, publicada en *Parte treinta y dos de comedias nuevas* (1669), emplea el mismo juego de palabras con el antropónimo de Sinón: «Tratar de escapar importa / ya, que tan terrible daño / un traidor de un 'sí' en romance / y un 'no' en latín ha causado» [fol. 294]. Cito por el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura R/22685.

²⁹ La diferencia más significativa del *Epítome* en este punto con respecto a la tradición homérica es que, en la batalla donde encuentra la muerte Patroclo, Aquiles no participa por haber sido herido en la precedente contienda, y no por el agravio de verse despojado de Briseida.

³⁰ Según la versión más extendida del mito, es Aquiles, y no Pirro, quien combate y da muerte a Penthesilea (cf. Dictis 4,3). No obstante, aquí, al igual que en su *Epítome* (disc. 13), sigue Monroy la narración de Dares (cap. 36).

Aquestas pendencias pena
me dan y melancolías,
que no riño yo las mías
y he de reñir las ajenas. [fol. B3r]

En la segunda escena referida, situada en la tercera jornada, Sinón, que no ha podido expoliar nada de valor en el saco de Troya, encuentra un baúl extrañamente pesado en un punto oculto de la ciudad y lo arrastra con gran esfuerzo a la llanura. Mientras va en busca de una antorcha para inspeccionar el interior del arca, que imagina henchida de oro, sale de ella Triquitraque, que ideó la traza de ocultarse allí para salvar la vida en la toma de Ilión, y huye del lugar. Cuando Sinón abre el baúl, ya vacío, pronuncia un divertido parlamento, presidido por una dilatada estructura anafórica, figura esta de ascendencia calderoniana muy cara al poeta:

Las cosas de gran placer
despacio han de mirarse
para que puedan gozarse.
Despacio la quiero ver,
despacio abriéndola voy,
despacio ya está mirada,
despacio no tiene nada,
despacio borracho estoy,
despacio, oh suerte importuna,
despacio esto es lo que pesa,
ni despacio ni depriesa
no tiene cosa ninguna.
Yo estoy loco, muerto hablo.
Despacio quiero mirar,
que bien me pude engañar. [fol. D1r]

La escena es una suerte de reescritura bufa en miniatura de los episodios básicos de la caída de Troya desde una perspectiva de inversión irónica. Así, el baúl de madera, en cuyo seno se oculta Triquitraque, puede entenderse como un trasunto del célebre caballo, preñado de guerreros. Ahora bien, si en Virgilio, Quinto de Esmirna o Dictis era Sinón el encargado de conseguir la introducción del *donum exitiale* en la fortaleza troyana, en este episodio, invertida la situación, el primo de Ulises es el responsable de sacar de la ciudad el voluminoso objeto. Y si en la tradición literaria el artilugio era un instrumento de destrucción, aquí lo es de salvación. La inversión de personajes también es muy notoria: en este caso, el porteador es griego y el portado es troyano. Por otro lado, el hecho de que Monroy represente a Sinón con una tea encendida en la mano para escrutar el contenido del arca constituye un eco burlesco del mitema de la historia de Sinón más seguido por los autores grecolatinos –con las notorias excepciones de Virgilio y Dares–: Sinón como portador de la antorcha.

Por último, la escena, por su naturaleza autónoma, brevedad, vigor cómico y tratamiento dramático tiene el sello de un *lazzo de commedia dell'arte*, que bien podría

estar protagonizado por un *zanni* o un *arlequino*³¹. La primera sección del *lazzo*, que recrea el arrastre del arcón, permitiría al actor explorar la comicidad en el campo de lo que hoy llamamos «teatro físico», mientras, que en la segunda sección, el monólogo ante el baúl vacío conforma una brillante pieza de comicidad verbal. Todo ello contribuye a que esta escena sea la más divertida de la obra.

En suma, en *La destrucción de Troya*, Sinón es convertido en un mero agente cómico, privado de su crucial papel en la caída de Ilión, tal como lo había reflejado Virgilio en el celeberrimo libro II de la *Eneida*. ¿A qué se debe esta inédita interpretación del personaje? Creo que parte de la respuesta se halla en el *Epítome de la historia de Troya*. En él, Monroy dice:

Antigua es la historia y de diversos autores repetida, si bien no con igualdad en la certeza de los sucesos. Solos Dares y Dictis (a quien sigo) fueron los autores que con más particular atención la escribieron, sin faltar a la integridad de la verdad ni dejarse regir de la pasión de los héroes, precepto que no observó Virgilio, y sin torcer el camino del crédito a ruegos de la patria, peligro donde flaqueó Homero. Hablaron los dos más que como historiadores como poetas, de quien ordinariamente las obras se adquieren menos crédito, por las fábulas con que esmaltaban los versos y las ficciones poéticas, con que los galantean y adornan. Pero Dares y Dictis, nortes y guías de mi asunto, son lo más legales en la pureza de la verdad [fols. 2r-v].

El alejamiento de Virgilio, por tanto, es un acto premeditado³², lo que supone, consecuentemente, la renuncia al seguimiento del libro II de la *Eneida* y su tratamiento de la figura de Sinón. Así, en el discurso XIV del *Epítome de la historia de Troya*, intitulado «Los conjurados dan entrada a Troya a los griegos, los cuales la destruyen con increíble rigor», no se menciona una sola vez el nombre del astuto griego, al igual que en el resto de la obra; su tarea tradicional de nublar los corazones de los troyanos para permitir la entrada del caballo de madera en la ciudad es inviable en este tratado desde el momento en que la *machina fatalis* ha sido suprimida de raíz de la narración. Monroy, fiel a la tradición de Dares, dice al respecto³³:

Abrieron una puerta de la ciudad, sobre cuya cumbre por adorno de la portada estaba un caballo de mármol, de donde tomaron ocasión los que dijeron que por un caballo se había entrado a Troya, siendo fabuloso todo lo demás que del caballo se refiere [fol. G2r].

³¹ Sobre la decisiva influencia de la *commedia dell'arte* en la dramaturgia española del Siglo de Oro, véase Falconieri (1957), Ojeda Calvo (1995), y Frolidi (1996), entre otros.

³² La contestación de la obra virgiliana es una constante del *Epítome de la historia de Troya*. Véase, a modo de ejemplo, el siguiente pasaje: «Duro se hará a muchos desentablar a Eneas, un capitán tan heroico, de la gloriosa opinión en que, estableciendo su lealtad, le introdujo Virgilio; pero la verdad [...] no me permite seguir el camino de las fabulosas lisonjas de Virgilio, que con ellas amancilló el decoro y respeto de la verdad que en este discurso defiendo» [fol. 5v].

³³ Esta interpretación historicista, por cierto, puede apoyarse en el hecho de que Poseidón, que levantó los muros de Troya, es un dios muy ligado al caballo. Véase, por ejemplo, el famoso episodio de la disputa por la soberanía en Atenas entre este dios y su sobrina Palas, o el episodio del regalo del que sería caballo de Cástor a Hera. Es también de notar que, si bien en el *Epítome de la historia de Troya* Monroy se desliga del episodio del caballo, puesto que está escribiendo historiografía, la condición poética de su *Destrucción de Troya* sí permite, a su juicio, la introducción de la célebre escena.

En cuanto al encendido de la señal luminosa, mitema nuclear de la figura de Sinón, Monroy lo concede a los traidores Eneas y Anténor, función esta que en la tradición grecolatina no se había aplicado nunca al hijo de Anquises, si bien Licofrón (340-345) la otorga a Anténor. El dramaturgo sevillano dice así:

A la hora que les pareció conveniente, volvieron las proas a Troya y, habiendo visto en los muros luces, encendidas por Anténor y Eneas, señas que los dos les habían dado, desembarcaron a vista de ellos en lo más secreto de la noche y, con mudo silencio y disimulada quietud, sin ser sentidos de nadie, saltaron en tierra [fols. G1v-2r].

Despojado de sus funciones tópicas en la toma de Troya, la presencia de Sinón en el *Epítome de la historia de Troya* deja de cobrar sentido. A esta ausencia absoluta en la trama responde el tratamiento marginal del traidor en *La destrucción de Troya*, que queda reducido a mera comparsa. El hecho de convertir al astuto falseador griego del libro II de la *Eneida* en un bufón ridículo ha de verse, en suma, como un acto de orgullosa oposición al texto virgiliano, modelo antifrástico de Monroy, para quien la representación de la caída de Troya según el vate de Mantua no era sino una fabulación novelesca, indigna de ser tomada en serio.

2.3. TROYA ABRASADA, DE CALDERÓN DE LA BARCA Y JUAN DE ZABALETA

Si en *La destrucción de Troya* Monroy recrea únicamente los últimos días previos a la caída de la ciudad, en *Troya abrasada*³⁴, Calderón y Zabaleta tienen el mérito de representar la leyenda desde la fuga de Helena de Esparta hasta la devastación de Ilión, lapso de tiempo que, según la tradición, duró diez años. Por ello, podemos adivinar la magna laboriosidad inherente al proceso de selección de los centenares de episodios que integran la saga troyana que los autores debieron contemplar para la creación de su obra.

La primera y fundamental diferencia entre los Sinones de esta pieza y la precedente es que en la calderoniana Sinón no es el gracioso, sino que encarna un tipo de personaje serio, propio más bien de una tragedia, en mayor consonancia, por tanto, con la tradición literaria. El gracioso de *Troya abrasada* es Viznaga, criado de Paris, cuyos principales rasgos cómicos son la cobardía y el desapego hacia la criada de Helena, llamada Ismenia³⁵.

Calderón y Zabaleta han forjado para el astuto griego una interesante historia previa, completamente fabulada. Cuando, en la primera jornada, Menelao descubre la

³⁴ Sobre esta obra véase el estudio de Varey y Shergold (1963), acerca de su cronología, y el dilatado artículo de Northup (1913), que traza un extenso comentario. Sobre el tratamiento festivo e incluso burlesco de la materia troyana en esta obra, véase el reciente artículo de Grilli (2003). De esta pieza se conserva en la Biblioteca Nacional el manuscrito parcialmente autógrafo de Calderón (Res/78), testimonio por el que cito, donde se incluyen las licencias de representación para Madrid y Valencia, expedidas en 1644, y Zaragoza, concedida en 1645. La obra debió de componerse en torno al año 1640.

³⁵ Huyendo de ella y yendo a encontrarse con su señor, emplea Viznaga una ramplona paronomasia: «No solo a Paris me fuera / pero me fuera a París» [fol. B4v].

fuga de Helena, Sinón le ofrece sus servicios en la inminente guerra y relata parte de su biografía al rey espartano:

En Troya nací, mi patria
fue Dardania. En aquel tiempo
Príamo, su rey, logró
a mi experiencia preceptos.
De su ciudad desterrado
sin causa alguna, me oyeron
enternecidas las peñas,
aunque ellas son hijas de ellos.
Naturalizado estoy
en Esparta, tú me has hecho
lado en tu gran monarquía
y es tanto lo que te debo
que parece que yo soy
todo el brazo de tu acero. [fol. A3v]

Así, en esta nueva versión del mito, Sinón sería oriundo de la Tróade, rasgo este que resalta en gran medida su tradicional condición de traidor. Además, la adición de esta nota geográfica en la biografía de Sinón es una manifestación más de la palmaria visión misotroyana con que Calderón y Zabaleta han construido su obra. En esta posición de escritura, evidentemente ajena a la epopeya virgiliana y muy afín al *Ephemeris* de Dictis, los troyanos se presentan como seres alevosos, con el notorio paradigma de Paris, que resulta claramente antipático en toda la pieza. Llamativamente, el propio Sinón advierte de que sus paisanos de Troya son «traidores y lisonjeros» [fol. A4r].

Aunque nacido en Troya, Sinón aparece en *Troya abrasada* muy ligado a Esparta, la tierra que lo acogió, como puede observarse en el discurso de acendrada fidelidad que emplea con Menelao, que recuerda a la versión meliorativa que Quinto de Esmirna da del personaje:

Señor, aunque soy troyano,
me tiene tan ofendido
mi patria, y tu brazo heroico
tan lleno de beneficios,
que por ambas causas debo
hacer mucho en tu servicio.
Yo me tengo de ir a Troya
y con desvelos altivos
seré cautelosamente
espía de tus designios.
Mi industria ya la conoces,
mi amor no se te ha escondido.
Fía de mí tu venganza,
que yo de uno y otro fío,
que tiene Troya de verse
en cenizas por mi arbitrio. [fol. B3r]

Al introducir a Sinón de este modo dentro de la órbita de Menelao, Calderón y Zabaleta propician su entrada en la trama con gran economía de medios³⁶. Es de notar, por cierto, que las fuentes literarias grecolatinas silencian toda referencia a la patria de Sinón³⁷.

El parlamento en el que el personaje revela su procedencia encierra un insondable misterio, en la mejor línea del Sinón virgiliano. ¿Cuál fue la causa de su destierro de Troya? Aunque el personaje afirma que fue una resolución ajena a su proceder –«desterrado / sin causa alguna»–, en una inteligente maniobra de captación de la benevolencia de Menelao, todo parece apuntar a que habría cometido allí algún género de tropelía, en consonancia con su conducta alevosa a lo largo de toda la pieza. Esto parece desprenderse de la primera entrevista que mantiene con Príamo.

- HÉCTOR.- A correr salí la playa,
en cuyas orillas topo
este soldado que dice
que sin descubrirle el rostro
a tu presencia le traiga,
que él te informará de todo.
- PRÍAMO.- Dime, soldado, ¿quién eres?
SINÓN.- Primero, señor heroico,
me has de pagar las finezas
con que a tus plantas me postro,
asegurando mi vida.
- PRÍAMO.- Prosigue, que yo la otorgo.
SINÓN.- Ahora diré quién soy (*se descubre*).
- PRÍAMO.- ¿Sinón?
SINÓN.- Segunda vez pongo
mi boca, invicto señor,
hoy a tus pies generosos.

Sinón, que teme la justicia de Príamo, acaso por alguna de sus iniquidades, oculta su identidad hasta que el monarca le concede la inviolabilidad de su persona, señal inequívoca de un pasado oscuro que el personaje intentó borrar en su nueva vida en Laconia.

Como hemos visto, Sinón consigue penetrar en la ciudad troyana y procurar desde dentro su destrucción, función que ya cumplía el personaje desde la *Ilias parua* de Lésqueo. Es de notar que, mientras que, en la mayoría de las versiones, Sinón entra en acción inmediatamente después del descubrimiento del caballo –o simultáneamente–, en la obra que nos ocupa, Calderón y Zabaleta han elegido que se gane la confianza de los troyanos antes.

³⁶ Por esta misma razón, Aquiles, que, como es bien sabido, tenía su residencia en Tesalia, aparece en *Troya abrasada* como un miembro destacado del séquito de Menelao en Esparta, que decide ir a la guerra para vindicar el honor de su amigo y cobrar, además, conspicua fama con el enfrentamiento con Héctor.

³⁷ Solo Trifiodoro 293 revela que su tierra es Argos, aunque podría ser una metonimia por «Grecia». El resto de autores mencionan únicamente su condición de griego. Podemos suponer, por otra parte, que en la tragedia perdida de Sófocles sobre este personaje se revelaría muy probablemente el origen de este.

Al margen de este enriquecimiento del personaje, otra de las principales diferencias entre el Sinón de *Troya abrasada* y el de *La destrucción de Troya* es que en la primera Sinón es uno de los principales motores de la acción, un verdadero *actante*. Este, como se ha visto, regresa a su ciudad natal, recobra la confianza de su rey, informa a Agamenón de los planes de Príamo³⁸, diseña parte del plan de conquista y consigue la introducción del caballo de madera en la fortaleza³⁹. Tal función organizadora puede advertirse claramente en el siguiente parlamento. Tras la pregunta de Menelao de «Y ahora qué hemos de hacer», Sinón contesta:

Lo primero es conveniente
que también dé nuestra gente
a los de Troya a entender
su gusto. Y sobre el seguro
de la tregua de este día
con música y alegría
acudan a los del muro.
Lo segundo es abreviar
la fábrica del caballo
pues solo en el tiempo hallo
peligro, que el dilatar
estas cosas suele ser
su mayor inconveniente. [fol. D3r]

En la recreación de este personaje, por tanto, los autores han bebido de las fuentes literarias tradicionales, en las que Sinón es de continuo un brillante paradigma de astucia, condición esta que le ha granjeado un puesto destacado en el listado de *exempla* comunes en la dramaturgia aurisecular⁴⁰. En boca del propio Sinón se hace referencia a su proverbial artería:

Pues por aquí han de empezar
los engaños y cautelas
de la astucia de Sinón
a ser en el mundo eternas. [fol. D1r]

Sin embargo, los autores de *Troya abrasada* no son fieles a la tradición en la recreación del final de Sinón; ningún texto grecolatino conservado hace referencia a la muerte del personaje, cuya vida solo parece peligrar realmente en la versión que ofrece en sus *Posthoméricas* Quinto de Esmirna. En cambio, en la obra que nos ocupa, la

³⁸ Para poder regresar de nuevo a Troya y continuar fraguando su perdición desde el interior de la ciudad, Sinón justifica así su ausencia a Príamo: «Quedé anoche prisionero / de Grecia y Agamenón / hoy su embajador me ha hecho. / Esta de creencia es / la carta. Escúchame atento / y sabrás las novedades / mayores que ha visto el cielo» [fol. D2r].

³⁹ Llama la atención que, en *Troya abrasada*, el caballo, aunque ofrendado a Palas, había sido construido inicialmente como un exvoto al dios de la guerra: «... un fabricado caballo / que estaba su gente haciendo / para consagrarle a Marte, / jeroglífico perfecto / de la guerra. Y así a Palas / le ofrecerán ...» [fol. D2v].

⁴⁰ Cf. Echavarren (2006).

escena final concluye trágicamente con la muerte de Helena, Paris y Sinón⁴¹ y la restauración del honor de Menelao. En la representación de las tres muertes carecemos de acotaciones que las aclaren, pero en el caso de los dos amantes contamos con evidentes explicitaciones verbales al respecto. En cuanto a Sinón, aunque no hay referencia directa alguna a su muerte, creo que de las palabras de Menelao puede deducirse fácilmente:

- SINÓN.- A la campaña salgamos.
Verás desde su eminencia
el más sangriento teatro.
- PRÍAMO.- ¡Ah, traidor, que por ti solo
hoy han perecido tantos!
- SINÓN.- ¿Ese pago a mis finezas
das?
- PRÍAMO.- Sí, que aqueste es el pago
de un traidor, porque conmigo
no haga después otro tanto. [fol. D4v]

De nuevo se advierte aquí la visión misotroyana y filohelena que vertebra *Troya abrasada*: Sinón, repulsivo traidor, privado de las excelencias de la virtud griega, acaba muriendo como un troyano más en el saco de su ciudad natal.

2.4. EL ROBO DE ELENA Y DESTRUCCIÓN DE TROYA, DE ROJAS ZORRILLA

En esta ocasión, la fértil materia literaria de la caída de Troya se ha vertido sobre un molde distinto a *La destrucción de Troya* de Monroy y la *Troya abrasada* de Calderón y Zabaleta, el auto sacramental, que, como es sabido, muy a menudo tomaba argumentos de la mitología, como *El divino Jasón*, *Los encantos de la culpa* o *El sacro Parnaso*, las tres de Calderón⁴², *El laberinto de Creta*, de Tirso de Molina, *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo, o *La navegación de Ulises*, de Juan Ruiz y Alceo.

Rojas Zorrilla⁴³ (1607-1648), conocido principalmente por los resabios senequistas de sus tragedias y el notable brillo de sus comedias cómicas, compuso 11 autos sacramentales, de los cuales únicamente *El robo de Elena* y *El Hércules* pertenecen al género mitológico.

⁴¹ Esta truculenta escena final recuerda en gran medida a la que cierra *Otelo*, en la que yacen muertos en la misma cama los dos amantes desdichados de la historia – Desdémona y Otelo – y el taimado traidor –Yago–.

⁴² Sobre los autos sacramentales mitológicos de Calderón, principal paladín del subgénero, véase el estudio de Páramo Pomareda (1957).

⁴³ Véase el estudio que Arellano dedica a este dramaturgo en su *Historia del teatro español del siglo XVII*, (Arellano 1995, pp. 549-577). Para un listado de su producción dramática, acúdase a Mc. Curdy (1963, pp. XVIII-XXIII); Rojas compuso 35 comedias propias, 15 en colaboración, 11 autos sacramentales y un entremés. De tema grecolatino destacamos las comedias históricas *Los áspides de Cleopatra* y *Lucrecia y Tarquino*, y las mitológicas *Los encantos de Medea* y *Progne y Filomena*.

El robo de Elena, que, según parece, nunca llegó a publicarse, se conserva en la Biblioteca Nacional en una versión manuscrita (Ms. 17094), carente de toda indicación cronológica, en cuyo primer folio figura el nombre de su autor, Rojas Zorrilla.

En la pieza, muy por debajo de los autos calderonianos, la interpretación alegórica de la Eucaristía se eleva sobre los cimientos de la guerra de Troya, en una intrincada red de interrelaciones en la que el propio Rojas Zorrilla acaba enredado y no consigue salir victorioso. En su obra, Elena es el alma, Troilo es el cuerpo –único agente de la comicidad en el auto–, Paris es el Príncipe de las Tinieblas, Menelao es Cristo, Sinón, sorprendentemente, es el Amor divino, Aquiles es San Juan Bautista –«la voz del Pastor» [fol. 4v]–, y Étor (*sic*) es el mundo.

El argumento es muy sencillo. Paris⁴⁴, con el beneplácito de Venus, agradecida por la entrega de la manzana de oro, consigue embaucar a Elena y llevarla a «la Troya de la culpa» desde «la Grecia de la gracia», cruzando el río Leteo, que facilita su olvido de Dios, a bordo de una espeluznante galera, cubierta de herrumbre y gusanos, que tiene como palo mayor el árbol del pecado. Menelao, conocido el suceso, levanta un ejército, compuesto por santos y apóstoles asimilados a figuras míticas: San Pedro es Andrógeo⁴⁵, San Andrés es Amiclides⁴⁶, San Juan Bautista, como he dicho, es Aquiles –vestido de pieles–, San Pablo es el prudente Néstor y San Esteban es Palimedes (*sic*), ya que, según advierte Rojas, ambos mueren lapidados. Reunida la avanzadilla, Menelao fleta un navío de inmaculada apariencia, muy similar, por cierto, al que Calderón describe en *El divino Jasón*, auto con el que guarda notable relación la obra de Rojas⁴⁷. Llegados a

⁴⁴ Rojas hace decir al hijo de Príamo: «Fui dicho Paris / que igualador se interpreta», nombre que recibió por su «igualdad en juzgar» [fol. 1v]. La etimología como clave de interpretación alegórica que vincula el mundo mitológico y el plano alegórico cristiano es habitual en los autos sacramentales de esta temática. Cf. *Los encantos de la culpa*: «El hombre soy, a astucias inclinado / y por serlo hoy Ulises me he nombrado, / que en griego decir quiere / cauteloso» (ed. Valbuena Prat 1987, p. 407); *El laberinto de Creta*, de Tirso: «Teseo tengo por nombre, / que si en Grecia Dios y Theos / es lo mismo sincopado, / ser theos lo que Theseo. / Que Egeo se llama afirman / a quien mi humano ser debo, / pues que *egere* es el ser pobre» (ed. B. de los Ríos 1958, p. 1314).

⁴⁵ El Andrógeo más conocido es uno de los hijos de Minos y Pasífae, por cuya muerte, promovida por los atenienses, Minos exigió a estos el famoso tributo anual de siete jóvenes y siete doncellas que habían de ser ofrendados al Minotauro. Cf. Grimal (1993, pp. 26-27). Sin embargo, Rojas Zorrilla parece hacer referencia al capitán griego homónimo con el que se encuentran Eneas y su puñado de troyanos durante el saco de la ciudad en *Aen.*, 2,371. Resulta poco comprensible que Andrógeo, que en la epopeya virgiliana huye presa del pánico, sea asimilado a San Pedro, si no es por una velada alusión a sus tres negaciones de Cristo, como actuación poco valerosa.

⁴⁶ Ignoramos a quién pueda corresponder este nombre de perfecta apariencia griega, que Rojas hace rimar con «ardides»; no hay ningún guerrero así llamado en Homero, Virgilio, Quinto de Esmirna, Dictis o Dares. El nombre más similar que conocemos es Amides, troyano que, al decir de Quinto (9,186), es muerto por la pica de Aquiles.

⁴⁷ En la nave que en este auto construye Argos para Jasón se introducen también San Andrés –Teseo–, San Pedro –Hércules– y San Juan Bautista –Orfeo–. Recordemos, por otra parte, que la nave es, desde muy pronto, símbolo de la Iglesia, con fundamento en imágenes bíblicas como el Arca de Noé o la barca de San Pedro, por ejemplo. San Hipólito es el primero que menciona la alegoría de la nave con este sentido, en la que el mar es el mundo, la nave, la Iglesia, el timonel, Cristo, y el mástil, la cruz. Ver Rahner (1964, pp. 304-564). Por ello, los personajes mitológicos que realizan azarosas travesías marítimas son especialmente adecuados para encarnar la figura de Cristo o el Hombre en autos sacramentales mitológicos, como Jasón en el citado auto *El divino Jasón*, Ulises en *La navegación de Ulises*, de Juan Ruiz Alceo, o Eneas en *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo.

la playa frigia, Aquiles se enfrenta –dialécticamente– a Héctor y lo vence sin dificultad⁴⁸. Tras comprobar que Troya resiste con firmeza el cerco levantado por Menelao, entra en juego Sinón, que dice al Atrida espartano:

... Los soldados
he hecho que, retirados,
se escondan en una isleta [...].
Un caballo queda hecho
que de esta guerra ha de ser
nuevo ardid, raro pertrecho.
Dentro de él te has de esconder
que será un heroico hecho⁴⁹.
Según San Juan nos advierte
es esta tu humanidad,
el arma de la cruz fuerte. [fol. 6v]

Sinón, como en la *Troya abrasada* de Calderón y Zabaleta⁵⁰, cobra aquí un gran protagonismo, asumiendo funciones argumentales que tradicionalmente pertenecían a Ulises, como diseñar el plan que conduce a Troya a su ruina. Así, la figura de Sinón, que nació de un esqueje narrativo del hijo de Laertes, ha conseguido en esta obra suplantar por entero al rey de Ítaca, que en ningún momento es mencionado en el auto sacramental.

A partir de este momento de la pieza, la deuda de Rojas con el libro II de la *Eneida* es evidente. Cuando los troyanos acuden a la playa desierta y ven los reales abandonados⁵¹ y el caballo de madera, salen soldados –no pastores, como en Virgilio– y traen preso a Sinón, al que interrogan sobre el artefacto. Miceno, compañero de Paris, sospecha del *donum exitiale*, asumiendo así el papel del Laocoonte virgiliano, si bien con mucha menos firmeza que el severo sacerdote de Poseidón. Sinón entonces pronuncia un breve discurso, más reducido que el virgiliano (*Aen.*, 2,154-194), cuya finalidad es despejar el recelo de los troyanos; Rojas únicamente recrea en sus palabras la historia del robo del Paladión por Diomedes y la ofrenda del caballo como restitución del mismo (*cf. Aen.*, 2,161-184). El parlamento, que consigue su objetivo, concluye con las palabras: «Teucros, dad al caballo en Troya en-

⁴⁸ Héctor, conociendo la proverbial vulnerabilidad de los pies del mirmidón, se ofrece a besarlos en falsa señal de pleitesía, para así darle muerte. Aquiles, consciente del ardid, dice: «Ofrécesme tanta alteza / por derribarme a bajeza / mas para mí no lo es / saber que por unos pies / he de perder la cabeza» [fol. 5v], con una posible alusión al baile de Salomé que según la tradición causó la decapitación de San Juan Bautista. El Pelida arroja a Héctor al suelo, quien, vencido por sus palabras, muere: «Ya me arrastro y vuelcos doy / que hasta morir arrastrado / imagen de Étor soy. / Siete vueltas daré aquí / que al otro Héctor así / siete veces arrastraron» (*ibid.*).

⁴⁹ El hecho de que Menelao se introduzca en el caballo de madera responde plenamente a la tradición del personaje (*cf. Aen.*, 2,264).

⁵⁰ Cabe señalar que Rojas Zorrilla colaboró con Calderón y Zabaleta en la redacción de la comedia intitulada *La más hidalga hermosa*.

⁵¹ La expresión de Rojas «Aqueste el sitio es, la playa es esta / adonde se alojó tanto soldado / de Grecia» [fol. 6v] es un eco de los versos 27-29 del libro II de la *Eneida*: *iuuat ire et Dorica castra / desertosque uide-re locos litusque relictum: / hic Dolopum manus, hic saeuus tendebat Achilles*.

trada / que por él paz eterna os aseguro» [fol. 7r]. Estos versos remedan la esperanza de victoria con que da fin el discurso virgiliano de Sinón: *sin manibus uestris uestram ascendisset in urbem, / ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello / uenturam, et nostros ea fata manere nepotes* (*Aen.*, 2,192-194). Para introducirlo en los alcázares, una parte de los muros de Troya son derruidos, como marca la tradición literaria, y, en el silencio de la noche, Sinón abre los postigos del caballo, como él mismo revela más adelante:

Por mí fueron abiertas
del hermoso caballo cinco⁵² puertas.
Salieron de su pecho los soldados
que fueron paz, clemencia
justicia satisfecha, mansedumbre,
trabajos con paciencia,
el perdón de pecados
y caridad, autora de esta lumbre.
Y por el muro luego
entróse Aquiles⁵³ con el campo griego. [fol. 8r]

En la apertura del caballo a manos de Sinón también sigue Rojas, como vemos, la versión virgiliana de la caída de Troya. Del mismo modo, en esta pieza Sinón no realiza ninguna señal luminosa al ejército griego, lo cual se opone a la más antigua tradición del personaje y lo acerca al texto de Virgilio.

Tras la destrucción de la ciudad, de la que huyen Eneas, Anquises y Ascanio⁵⁴, aparece Menelao como Cristo resucitado y, como es preceptivo en los autos sacramentales, se exalta la Eucaristía.

Llama la atención en esta pieza teatral la elección de los personajes míticos de Menelao y Sinón para encarnar, respectivamente, a Cristo y al Amor divino. El primero con frecuencia era representado desde una perspectiva burlesca, escarnecido comúnmente como marido burlado⁵⁵. Con tal bagaje literario de signo grotesco, resulta difícil aceptarlo como alegoría del Hijo de Dios. Similar impresión produce la designación de Sinón como representación del Amor divino, muy a menudo para-

⁵² Alusión a las cinco heridas de Cristo en la cruz.

⁵³ Según la tradición, eran las huestes comandadas por Agamenón quienes entraban por la llanura desde su escondite en Tenedos. Como es bien sabido, Aquiles, en este momento de la saga, ya está muerto.

⁵⁴ En este punto del auto, la armonía entre el plano literal-mitológico y el plano alegórico se ve seriamente vulnerada, ya que dos figuras míticas distintas –Menelao y Eneas– son aplicadas a un único referente, Cristo: «Aunque de ella se escapa / Adán, Anquises viejo, / a quien su mismo hijo saca en hombros. / Cristo hijo del hombre / goza de Eneas la piedad y el nombre. / El primer padre, el padre Anquises sale / cargado de sus años / con los penates de la ley de gracia. / Solo queda entre extraños / Creusa y no vale / ser de Eneas esposa en su desgracia / que por ser la ley vieja / ella se queda atrás y ella la deja. / El pío Eneas de la mano saca / a Julio Ascanio hermoso / que el gentilicio pueblo significa» [fol. 8r]. Nótese, por otro lado, la feliz identificación de Creusa con el Antiguo Testamento, que justifica el célebre abandono al que la somete Eneas.

⁵⁵ Véase, por ejemplo, el retrato que da de sí mismo Menelao en el citado entremés atribuido a Góngora, *La destrucción de Troya*: «No soy sino un rey baboso, / pues un troyano mocososo, / cual sabes, me pone el cuerno» (vv. 18-20); y «Ya mis daños son eternos, / pues que los propios infiernos / me dan nombre de Unicornio; / que yo nací en Capricornio, / y así me persiguen cuernos» (vv. 26-30).

digma de la traición en la literatura occidental⁵⁶, debido, sin duda, a la extraordinaria influencia de la *Eneida*. Sin embargo, la aceptación del ingenio como una de las máximas virtudes humanas genera en ocasiones un tratamiento condescendiente de esta figura en el teatro aurisecular, interpretación de la que participa el auto de Rojas. No obstante, consciente el autor, del dudoso carácter del personaje, pone en su boca unos interesantes versos en los que se desliga del tradicional marchamo de traidor y que constituyen un lavado de cara de una figura poco amigable: «Matanza hacen. Guerra dicen todos / y traición dice Troya / mas no hay traiciones en ardid de Guerra» [fol. 8r].

2.5. LOS AMORES DE DIDO Y ENEAS, DE CRISTÓBAL DE MORALES Y GUERRERO

Confundido generalmente con un Cristóbal de Morales que fue natural de Montilla, maestro de primeras letras y autor de *Pronunciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de leer, escribir y contar* (Sevilla 1623), nuestro dramaturgo fue natural de Écija y publicó en 1636 un poema devocional llamado *Contexto triunfal que al desagravio de Cristo Nuestro Señor celebró la iglesia parroquiana de la Magdalena de Sevilla*. Es autor de una docena de piezas teatrales⁵⁷, entre las que destaca la mitológica *Los amores de Dido y Eneas*⁵⁸. Tal pieza se enmarca en la extensa línea de dramas de los siglos XVI y XVII que toman su argumento, con mayor o menor fidelidad, del libro IV de la *Eneida*, como la *Tragedia de los amores de Eneas y la reina Dido*, de Juan de Cirne, *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, la anónima *No hay mal que por bien no venga*, *El más piadoso troyano*, de Francisco de Villegas o *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas.

Esta tragedia no se atiene a la versión «histórica» de la leyenda, difundida por Justino y recogida por dramaturgos como Virués en su *Elisa Dido*, Lasso de la Vega en *La honra de Dido restaurada* o Cubillo de Aragón en *La honestidad defendida de Elisa Dido*, sino que sigue con cierta fidelidad, pareja a la demostrada por Juan Cirne o

⁵⁶ Así, por ejemplo, lo representa Dante en el *Infierno* (30,91-129), sufriendo tormento entre los falseadores.

⁵⁷ *El honor en el suplicio y prodigio de Cataluña, San Pedro Argengol* (primera y segunda parte), *La estrella de Montserrat* –distinta de la de Calderón–, *Las academias de amor, Mentir con honra e Historia de la conquista de Sevilla por el Santo Rey Don Fernando, Peor es un tonto que un real de a ocho, Dejar por amor venganzas, El caballero de Olmedo* –distinta de la de Lope y Monteses–, *El legítimo bastardo, El peligro en la amistad, El renegado del cielo y Renegado, rey y martir*. Cf. Simón Díaz (2002, pp. 335-338). La Barrera y Leirado (1860, p. 274) incluye en su corpus *El cerco de Fuenterrabía por el Príncipe de Condé*, y Urzáiz (2002, pp. 465-466) añade *El bandolero Baturi*.

⁵⁸ Conservada en la Biblioteca Nacional (R/11269, nº 5), es una *suelta* posteriormente recogida por mano anónima en un volumen facticio titulado *Comedia de la reina de las flores* [s.l. s.a. s.i.], con *ex libris* de Pascual Gayangos, que contiene otras 25 comedias del Siglo de Oro. En la contracubierta dice *Comedias de los mejores ingenios de España*. Cito por esta edición. Se conserva también en dicha Biblioteca un manuscrito con letra del siglo XVII, presumiblemente autógrafo de Morales (Ms. 17335), que contiene discrepancias textuales con respecto a la citada edición impresa.

Guillén de Castro, la versión virgiliana. En la obra, Sinón, denominado por Eneas «falso Sinón» [fol. A1r] y «Sinón alevoso» [fol. A1v], es una figura con una función dramática de especial relevancia, puesto que es el encargado de abrir la tragedia y marcar con un vigoroso monólogo el tono trágico de la misma –puesto que Dido se quita la vida en la última escena⁵⁹–. Tras estas palabras iniciales, el griego no vuelve a aparecer en toda la obra. Tal escena de inicio otorga a la obra cierta pátina de arcaísmo, pues se asemeja al prólogo característico del teatro preloquista del siglo XVI, que arrastran hasta principios del siglo XVII algunos autores, como Cristóbal de Virués, en su *Atila furioso* o *La gran Semíramis* o Gaspar Aguilar en *El mercader amante*. Tras la acotación «Sale Sinón con espada y rodela y habrá dentro ruido de armas y fuego», siguen las palabras de Sinón, que reproduzco en su totalidad [fol. A1r]:

De este monte que sube por la parda región de tanta nube y, siendo Atlante de ellas, caballo quiere ser de las estrellas, abra el pecho inhumano ⁶⁰ ,	5
intente los agravios del troyano, y Troya, que reposa, que de esta vez ardida mariposa ⁶¹ , pues que dormida, advierte imaginado el sueño de la muerte.	10
Oh, infelices troyanos, ya el caballo abortó rayos humanos, ya las veloces naves, peces del mar y de los vientos aves, por combeses ⁶² y lados	15
abortan a diluvios los soldados. ¡Mueran a sangre y fuego! Caiga ⁶³ este muro por trabuco griego. Paris tenga esta pena por el agravio de robar a Elena.	20
¡Morid, troyanos viles! ¡Ea, soldados, ea, valiente Aquiles!	

⁵⁹ «Pasa el pecho, mancha el filo, / abre bocas, salga el alma. / Serás verdugo y ministro. / Muera quien está sin honra, / muera quien está sin juicio», palabras estas que inspiran a un criado el lamento: «¡Oh, qué infeliz tragedia!» [fol. D4r].

⁶⁰ Magnífica recreación hipérbolica del caballo de Troya, destacado ominosamente sobre la densa humareda del incendio de la ciudad –«parda región de tanta nube»–, cuyas dimensiones magnificadas recrean metafóricamente la magnitud del contingente enemigo y el inexorable hado de los troyanos.

⁶¹ Imagen tópica nacida en el seno de la literatura latina y propagada en Occidente principalmente por Petrarca, es repetida en incontables ocasiones desde el Renacimiento en nuestras letras, en todo tipo de género literario. La mariposa, imagen simbólica del amado, se siente fatalmente atraída por la luz del fuego, su desmedida pasión amorosa, y tiende a consumirse en la llama. Véanse los estudios de Cabello (1990), Pulido (1999) y Pedrosa (2003).

⁶² Combés es, según el *DRAE*, «espacio en la cubierta superior desde el palo mayor hasta el castillo de proa».

⁶³ En la edición léese «carga», errata de «caiga», voz esta que sí presenta el ejemplar manuscrito [fol. 1v].

Esta hermosa silva de pareados, de estilo conceptista y con tendencia en los heptasílabos a un marcado ritmo trocaico, destila un halo de apremiante urgencia, dada la profusión de subjuntivos yusivos, imperativos y vocativos, por lo que el arranque del drama *in medias res* no puede ser más vigoroso⁶⁴. Abundan en el monólogo los ecos del libro II de la *Eneida*, que el dramaturgo sigue muy de cerca⁶⁵: el caballo de madera es asimilado a un monte (v. 1) *–instar montis equum (Aen., 2,15)–*, la noche preside la catástrofe (vv. 4 y 7-10), referencia a la preñez metafórica del caballo (v. 12) *–feta armis (Aen., 2,238)–* y a las naves que regresan de su escondrijo en Tenedos⁶⁴ (vv. 13-16). Sinón es el encargado de abrir los postigos del caballo de madera (v. 5), tal y como lo retrata Virgilio, que, como se ha observado, es cristalino basamento de este pasaje y del conjunto del drama.

Hay que señalar, por otro lado, que la versión manuscrita de la obra, que presenta, como he advertido, numerosas discrepancias con respecto a la versión impresa, no comienza con las palabras «De ese monte», sino «Ese monte», con lo cual el verbo «abra» tendría por sujeto, no ya el propio Sinón, sino el caballo-monte. En este caso, Sinón sería el encargado de dar la señal a los guerreros escondidos en su seno, versión esta que seguiría la transmitida por Quinto de Esmirna.

Por último, cabe mencionar un aspecto más relacionado con el monólogo de Sinón. Antes del último, Yrbas, que, merced al recurso clásico de un *deus ex machina*, es conminado a hacer las paces con su enemigo Eneas, dice: «Caminar puedes ufano / al reino de los Sabinos, / para que los siete montes / de Roma hagas vestigios» [fol. D4v]. La referencia a los «montes» entronca con el «monte» del primer verso de la tragedia, creando así una armónica composición anular que conecta la caída de Troya con el posterior levantamiento de Roma, relación esta presidida por el contraste, alfa y omega, respectivamente, de la misión divina de Eneas. A este procedimiento ecoico hay que sumar el hecho de que la última escena de la tragedia se sitúa además en un monte, escenario del suicidio de Dido.

⁶⁴ Tras pronunciar estas palabras, Sinón abandona la escena y se oyen voces variadas de guerra. Se escucha entonces su voz, que dice: «Salgan las tropas del caballo griego / y abraza con el espanto / el monte al Ida y el cristal al Janto. / Abrasad esa tierra» [fol. A1r].

⁶⁵ La fidelidad al texto virgiliano es, por ejemplo, muy notoria en el relato de la caída de Troya que Eneas pronuncia para la reina cartaginesa en esta tragedia, tras la invitación «Y ahora saber espero / de Troya el funesto ardor» [fol. B2v]. El autor recoge incluso el motivo de la captura de Sinón por parte de unos pastores (*Aen.*, 2,57-58): «Unos pastores de Troya / prendieron a un griego astuto / Sinón por nombre. Este dijo / que su sacerdote sumo, / Calcas, sorteó los griegos / y que por suerte le cupo / ser sacrificio a los dioses» [fol. B3v]. Morales, con luminoso ingenio dramático, ameniza la lengua relación de Eneas con floridos excursos amorosos, que marcan un hermoso contraste con la carga trágica de su narración: «Dice que el muro se rompa, / que aquel disforme bulto, / aquel Caúcaso primero / y aquel Olimpo segundo / ocupe junto al alcázar / de Príamo el más seguro / sitio. El undoso cabello / lazos forma y traba nudos / que, esparciendo por la frente / de terso marfil ebúrneo / un océano en madejas, / lo advierto, aunque disimulo. / Crespa lisonja del viento, / rizo penacho del gusto» [*ibid.*].

⁶⁶ La versión manuscrita es aún más explícita en este punto: «... atalaya / de la armada eminente / que Tenedos esconde astutamente» [fol. 1r].

3. APÉNDICE. SINÓN EN *EL DIABLO COJUELO*, DE VÉLEZ DE GUEVARA

No quiero concluir este artículo sin citar una jocosa referencia a una fingida comedia sobre Sinón inserta en *El diablo cojuelo* (1641), de Vélez de Guevara. En su tranco IV –como el autor denomina los capítulos del libro–, un ridículo poeta con aires de grandeza lee parte de una obra teatral suya⁶⁷, intitulada *Tragedia troyana, Astucias de Sinón*, con el subtítulo de *Caballo griego, amantes adúlteros y reyes endemoniados*. Esta hipotética pieza tendría como protagonista al hijo de Éximo, en cuyo argumento se seguiría, al parecer, la versión virgiliana. En la primera escena de la obra se presenta el caballo troyano, una vez introducido en la ciudad, «con cuatro mil griegos por lo menos, armados de punta en blanco, dentro de él⁶⁸». Cuando uno de los asistentes a la lectura replica al autor que ningún teatro puede albergar tamaña máquina, el dramaturgo declara, en feliz alusión al ciclo mítico⁶⁹:

Derribarése el corral y dos calles junto a él para que quepa esta tramoya, que es la más portentosa y nueva que los teatros han visto; que no siempre sucede hacerse una comedia como esta, y será tanta la ganancia, que podrá muy bien a sus ancas sufrir todo este gasto. Pero escuchen, que ya comienza la obra, y atención, por mi amor: Salen por el tablado, con mucho ruido de chirimías y atabalillos, Príamo, rey de Troya, y el príncipe Paris, y Elena, muy bizarra en un palafren, en medio, y el rey a la mano derecha (que siempre de esta manera guardo el decoro a las personas reales), y luego, tras ellos, en palafrenes negros, de la misma suerte, once mil dueñas a caballo.

El pasaje, como puede observarse, es una sátira burlesca de la creciente aparatividad y artificio de las tramoyas según avanzaba el siglo XVII. Ridícula es, asimismo, la mención de las once mil dueñas a caballo, personajes que, por su tópica pátina negativa, conformarían para el lector de la época una verdadera caterva de diablos andantes. Rodríguez Cepeda cree que puede ser una alusión bufa a la leyenda apócrifa de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, también mencionada en *La guarda cuidadosa* de Cervantes⁷⁰.

Aunque la obra referida por Vélez de Guevara es, evidentemente, ficticia, llama la atención que la introducción del caballo pertenezca a la historia previa de la tragedia, episodio en el que, según la tradición, deberían desplegarse las «astucias de Sinón» que proclama el título. Estas, supuestamente, habrán de verse dirigidas a la burla de la guardia de la fortaleza para la apertura de la compuerta del caballo, en la línea virgiliana, o para enarbolar la antorcha del asedio, en consonancia con la línea tradicional del personaje.

⁶⁷ Sobre este tipo de personaje bufo, véase el estudio de Sobejano (1973).

⁶⁸ Rodríguez Cepeda (1995, p. 111).

⁶⁹ *Ibid.* (pp. 111-112).

⁷⁰ *Ibid.* (p. 112, n. 31).

En resumen, en las cinco piezas teatrales comentadas –y en el pasaje narrativo de Vélez de Guevara– predomina la *Eneida* como fuente primordial de la que han bebido los distintos autores para componer su recreación barroca del personaje de Sinón, siguiendo los principales vectores virgilianos de caracterización. Todos ellos, sin embargo, han introducido en su plasmación innovaciones de distinta naturaleza y relevancia, algunas de ellas auspiciadas por los condicionamientos particulares de los distintos moldes genéricos. En el estremés *La destrucción de Troya*, se presenta a Sinón como un sujeto cuya vileza moral se refleja en un extremado desaseo, que lo asimila degradantemente a un perro. En la obra de idéntico título de Monroy, el falsario griego, en virtud del acendrado ingenio e innata habilidad para el engaño que la tradición le atribuye, es asimilado al tipo dramático del gracioso, cuyos rasgos convencionales se suman a los descritos por Virgilio. En *Troya abrasada*, se acentúa el componente serio de Sinón y se compone una figura taimada, propia del género trágico, cuyo deshonor se opone a los ideales caballerescos que rigen la conducta proba en las comedias auriseculares. En *El robo de Elena y destrucción de Troya*, de Rojas Zorrilla, se practica una llamativa reescritura ameliorativa de Sinón, impuesta por el esquema alegórico seguido por el dramaturgo, según el cual la caída de Ilión representa la salvación del género humano. En *Los amores de Dido y Eneas*, por último, Sinón se ciñe de nuevo ínfulas de solemnidad y pregona con la implacabilidad que le caracteriza la destrucción de Troya. Objeto, por tanto, de tratamientos burlescos, cómicos, trágicos y alegórico-cristianos, las recreaciones dramáticas de Sinón evidencian, una vez más, la prístina naturaleza proteica del personaje, heredada del que fuera su «padre» narrativo, Ulises, fecundo en ardidés.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, J.L. (1977), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca.
- ARELLANO, J. (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid.
- AUSTIN, R.G. (1959), «Virgil and the Wooden Horse», *JRS* 49, pp. 16-25.
- (ed.), (1964), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus with a Commentary*, Oxford.
- BEM BARROCA, M.R. (1966), *Vida y obra de Monroy*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2 vols.
- CABELLO, G. (1990), «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí», *Estudios humanísticos* 12, pp. 225-277.
- CAMPOS DÍAZ, J.M. (1995), «Poemas sueltos de Cristóbal de Monroy», *Qalat Chábir* 3, pp. 39-48.
- , (1997), *Escritores de Alcalá de Guadaíra. diccionario biobibliográfico y antología de textos. Siglos XVI a XVIII*. Vol. I, Sevilla.
- DEROUX, C. (1988), «Sinone», en F. della Corte (dir.), *Enciclopedia Vergiliana*. III, Roma, pp. 885-887.
- ECHAVARREN, A. (2006), «Espejo de falsarios: menciones de Sinón en el teatro español del Siglo de Oro», *Silva* 5, 85-104.
- FALCONIERI, J.V. (1957), «Historia de la *Commedia dell'arte* en España», *Revista de Literatura* 11-12, pp. 3-37, 69-90.
- FERNÁNDEZ NIETO, M. (1975), «Contribución al estudio del teatro de Cristóbal de Monroy», en *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, Las Palmas, pp. 547-571.

- FROLDI, R. (1996), «I comici italiani en Spagna», en M. Chiabò - F. Doglio (eds.), *Convegno di studi «Origini della commedia dell'arte»*, Roma, pp. 273-289.
- GRILLI, G., (2003), «*Troya abrasada*: dalla tematica tragica alla comedia burlesca», en E. Cancelliere (ed.), *Giornate calderoniane. Calderon 2000*, Palermo, pp. 89-97.
- GRIMAL, P. (1993), *Diccionario de mitología griega y latina*, Barcelona.
- JAMMES, R. (1978), «La destrucción de Troya. 'Entremés' atribuí a Góngora», *Criticón* 5, pp. 31-52.
- JONES, J.W. Jr. (1965), «Trojan Legend: Who is Sinon?», *CJ* 61, pp. 122-128.
- KNOX, B.M.W. (1950), «The Serpent and the Flame», *AJP* 71, pp. 379-400.
- KROMAYER, A.B. (1978), *Some Aspects of the Theater of Cristóbal de Monroy y Silva: «Refundiciones» and the Comic Element*, Tesis Doctoral, Rutgers (resumen en *DAI* 39A: 4306).
- , (1984), «Tirso de Molina's *El Aquiles* and Monroy de Silva's *El caballero dama*: A Comparison», en *Tirso de Molina: Vida y obra. Actas del primer coloquio internacional sobre Tirso*, Washington.
- LA BARRERA Y LEIRADO, C.A. (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1963), «El drama de Fuente Ovejuna en las obras de Lope y de Monroy (Consideración actual). Parte I: El texto de Monroy», *Anales de la Univ. Hispalense*, 14/1, pp. 61-153.
- , (1965), *Fuente Ovejuna en el teatro de Lope y de Monroy*, Sevilla.
- LYNCH, J.P. (1980), «Laocoon and Sinon: Virgil, *Aeneid* 2, 40-198», *G&R* 27, pp. 170-179.
- MAAS, P. (1888), «Mytische Kurznamen», *Hermes* 23, pp. 613-621.
- MAC CURDY, R. (ed.), (1963), *Francisco de Rojas Zorrilla. Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, Madrid.
- MANUWALD, B. (1985), «Improvisi aderunt. Zur Sinon-Szene in Vergils Aeneis (2, 57-198)», *Hermes* 113, pp. 183-208.
- MOLYNEUX, J.H. (1986), «Sinon's narrative in *Aeneid* II», *Latomus* 45, pp. 873-877.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, M. (1965), *Puntualizaciones históricas sobre el linaje de Monroy*, Badajoz.
- NORTHUP, G.T. (1913), «*Troya abrasada* de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta», *Revue Hispanique* 29, pp. 195-346.
- O'HARA, J.J. (1996), *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Word-play*, Ann Arbor.
- OJEDA CALVO, M^aV. (1995), «Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón* 63, pp. 119-138.
- PÁRAMO POMAREDA, J. (1957), «Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca», *Thesaurus*, pp. 3-32.
- PEDROSA, J.M., (2003), «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol», *Criticón* 87-89, pp. 649-660.
- PETERS, J.W. (1954), *The Dramatic Works of Cristóbal de Monroy y Silva: A preliminary Survey*, Tesis Doctoral. Columbus.
- POST, R. (1922), «The dramatic art of Sophocles as revealed by the fragments of the lost plays», *HSCPh* 33, pp. 1-63.
- PULIDO, I. (1999), «Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: la grulla y la mariposa», *Exemplaria* 3, pp. 17-35.

- RADT, S. (1977), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. IV Sophocles*, Göttingen.
- RAHNER, H. (1964), *Symbole der Kirche*, Salzburgo.
- REY, A. - GARCÍA SOLALINDE, A. (1942), *Ensayo de una Bibliografía de las Leyendas Troyanas en la Literatura Española*, Bloomington.
- RÍOS, B. DE LOS (ed.), (1958), *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. III*, Madrid.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, E. (ed.) (1995), *Luis Vélez de Guevara. El diablo cojuelo*, Madrid.
- ROSCHER, W.H. (1965), «Sinon», *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim, pp. 936-946.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1992), *Bibliografía de la literatura española. XV*, Madrid.
- SOBEJANO, G. (1973), «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review* 41, pp. 313-330.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. II (M-Z)*, Madrid.
- VALBUENA PRAT, A. (ed.) (1987), *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, Madrid.
- VAREY, J.E. - N.D. SHERGOLD (1963), «Sobre la fecha de *Troya abrasada*, de Calderón y Zabaleta», *Miscellanea di Studi Ispanici* 6, pp. 287-297.
- VARGAS-ZÚÑIGA, L. (2003), *Catálogo de autores dramáticos andaluces: siglos XVI a XVIII*. Sevilla.
- VIAN, F. (ed) (1963), *Quintus de Smyrne. La Suite d'Homère I*, París.
- , (ed.), 1969, *Quintus de Smyrne. La Suite d'Homère. III*, París.
- WADE, G.E. (1953), «Cristóbal de Monroy y Silva», *Bulletin of the Comediantes* 5, pp. 3-9.