

IMÁGENES DE LA MUJER TRANSGRESORA EN LOS SIGLOS DE ORO. ALGUNAS VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE FILOMELA

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

1. INTRODUCCIÓN¹



EN UN ESTUDIO reciente, Vicente Cristóbal ha recordado cómo:

Una vez más se hace evidente aquella verdad que Alfonso X el Sabio proclamaba, recordando al gramático Prisciano: los griegos son la fuente, los latinos –y entre los latinos se incluía él– los arroyos. Y nuestra literatura occidental –añadiría yo– es el mar, el océano, donde desembocan aquellas aguas de la fuente y los arroyos. Si Grecia es creadora (y lo es muchas veces sólo en cuanto que modeladora de tradiciones previas, de origen oriental o indoeuropeo), a Roma en cambio le cabe la gloria de la recreación y, sobre todo, de la transmisión. Y por lo que atañe a la mitología, raro es el tema que no llega a Occidente filtrado por Ovidio y la tradición romana².

Si Cristóbal ofrece este comentario a propósito de Anaxárete, lo mismo podría decirse del mito de Progne y Filomela³, las dos princesas atenienses hijas de Pandión, que, para vengar la violación y la glosotomía sufrida por la última a manos del rey tracio Tereo, el esposo de su hermana, dieron muerte a su hijo Itis, y

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación HUM2006-09045-C03-03.

² V. Cristóbal, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad, 2002, p. 165.

³ Para la génesis del mito y su desarrollo hasta la versión canónica ovidiana me remito a lo que expongo en A.M. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 2002, donde se ofrece también un análisis de la bibliografía esencial. Cf. además el estudio de P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005.

se lo sirvieron después a la mesa, convirtiéndose, una vez consumada la venganza, en golondrina y ruiseñor.

Grecia, en efecto, da su primera forma a este terrible mito, que se menciona casi de pasada en la *Odisea*⁴ y muy elípticamente en *Trabajos y días*⁵, y que alcanza su primera versión canónica en la tragedia de Sófocles llamada *Tereo*. Grecia, por tanto, también en este caso, creó, aunque no de la nada, sino reelaborando el motivo folclórico que explicaba el canto melodioso y triste del ruiseñor, y combinándolo con el motivo, de origen oriental, de *la otra*, la segunda mujer que irrumpe en un grupo familiar ya establecido.

Pero, como señala Cristóbal, si, en una perspectiva panorámica de nuestra cultura, a Grecia le toca la gloria de la creación, a Roma le corresponde la mediación, la asimilación y transmisión del legado clásico a las literaturas modernas. Y en efecto, la versión canónica que nos ha llegado no es la que elaborara Sófocles en la tragedia citada, de la que, por lo demás, sólo nos han llegado unos pocos versos⁶, sino la que reelaboró brillantemente Ovidio en el libro sexto de las *Metamorfosis*⁷.

Si, en la perspectiva que consideramos, a las literaturas modernas les corresponde el papel de receptor, no hay que entender por ello que se trate de una recepción pasiva. En el acto peculiar de comunicación que supone el texto literario, al autor le cabe la gloria de la creación, pero al receptor le corresponde la asignación de sentido. Los más de los receptores reconstruyen un sentido que guardan para ellos, pero otros van más allá de esa mera tarea hermenéutica, y no sólo reconstruyen su sentido, sino que, además, reconstruyen, o, si se prefiere, reescriben también el texto, dando lugar a una nueva obra bajo cuya superficie se detecta como fuente el texto primigenio; es el tipo de relación transtextual que G. Genette ha llamado *hipertextualidad*. El hipertexto resultado de esta operación es, desde luego, un acto

⁴ En *Od.* XIX 518 ss. Penélope, preocupada por la posibilidad de convertirse en causante involuntaria de la muerte de su hijo, exasperado con la conducta tibia de su madre con los pretendientes, se compara a Aedón, la esposa del tebano Zeto, primer avatar de la que luego sería Progne, que mató imprudentemente a su hijo sin saberlo, tratando acabar con la vida del primogénito de su cuñada Níobe, de cuya fecundidad estaba celosa: “De la suerte que Aedón, la hija de Pandáreo, canta hermosamente en la verde espesura, al comenzar la primavera, y posada en el tupido follaje de los árboles, deja oír su voz de variados sonos que muda a cada momento, llorando a Ítilo, el vástago que tuvo del rey Zeto y mató con el bronce por imprudencia, de semejante manera está mi ánimo ...” (Homero, *La Odisea*, Barcelona, Iberia, 1967, p. 268).

⁵ Concretamente en los versos 568-569, en los que se hace referencia no al ruiseñor, sino a la golondrina, a la que se identifica como “hija de Pandión” y “de agudo llanto”.

⁶ Concretamente, 57, cuyo texto puede verse, por ejemplo, en S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, vol. IV, pp. 435-445.

⁷ *Ov. Met.* VI 424-464. Menor influjo en la literatura posterior ha tenido la versión del mitógrafo Higino (*fab.* XLV), y prácticamente ninguno la transmitida por Apolodoro (*Bibl.* XIV 8).

individual y consciente de (re)creación, pero no puede considerarse independiente de las condiciones culturales de su época, y revela con frecuencia los valores cambiantes de una sociedad en su devenir diacrónico, y las distintas respuestas a la literalidad de un mito a lo largo de la historia. Y, cuanto más rica y atractiva sea la historia mítica que funciona como hipotexto, más numerosas serán, sin duda, sus reelaboraciones o reescrituras, y más fecunda, por tanto, su pervivencia.

2. LA PERVIVENCIA DEL MITO DE FILOMELA

La historia de Filomela ha tenido buen número de reelaboraciones en la cultura moderna, ya se trate de obras literarias, pictóricas o musicales⁸, cada una de las cuales nos informa sobre la particular *lectura* de sus recreadores, impregnada, por lo demás, de los valores propios de su época. Estas reelaboraciones han llegado pujantes hasta nuestros días, cosa que no debería extrañarnos, por cuanto esta historia de violencia de género, mutilación y silenciamiento de mujeres, y venganza por parte de éstas sin necesidad de recurrir a los varones, difícilmente podría dejar frías a las mujeres –y tampoco a los hombres– de nuestro tiempo. La muchacha violada y sin lengua, encerrada entre unos muros a la disposición sexual de su violador, que consigue, pese a ello, utilizando el arma femenina del tejido, revelar el infierno en que se halla –por medio de lo que Aristóteles, muy agudamente, llamó “la voz de la rueca”⁹– y que, con la ayuda de sus compañeras de sexo, logra infligir a su verdugo un castigo proporcional, se ha convertido en figura emblemática del movimiento feminista, como ilustra el significativo título de un artículo de Patricia K. Joplin, “The Voice of the Shuttle is Ours”¹⁰.

⁸ Cf. J. D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford, OUP, 1993, vol. II, pp. 895-898 y *Dictionnaire des mythes féminins* (dir. P. Brunel), Paris, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1561-1571, esp. 1569-1570. Una serie de interesantes estudios, referidos sobre todo a la literatura francesa, pueden verse ahora en *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique* (dir. V. Gély et al.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006. En la literatura española, en lo que a estudios generales se refiere, poco más hay que el conocido trabajo de María Rosa Lida, de 1939, “El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la edad de Oro”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117 y el de A. Zapata, “Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *EClás* 92 (1987) 23-58.

⁹ En el capítulo XVI de la *Poética* (1454 b), *kerkídos phoné*, más propiamente “la voz de la lanzadera”, siendo ésta una de las partes de que se componía el telar antiguo.

¹⁰ P. K. Joplin, “The Voice of the Shuttle is Ours”, *Stanford Literature Review* 1 (1984) 25-53. Un análisis sobre la imagen de Filomela en el discurso crítico contemporáneo puede verse ahora en A. Tomiche, “Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine”, en *Philomèle. Figures du rossignol...*, pp. 305-324.

No ha sido el de Filomela un tema infecundo en la literatura española, en la que vamos, desde ahora, a centrarnos. Dejando aparte la extensa versión en prosa en las crónicas alfonsíes, las primeras traducciones de las *Metamorfosis*, tan libres que bien puede considerárselas auténticas recreaciones, la serie ilimitada de menciones puntuales en composiciones poéticas o de otro tipo, con especial fortuna de la recreación de la imagen virgiana del ruiseñor al que un labriego insensible ha robado las crías, y una serie de poemas líricos más o menos afortunados, tres son los ámbitos en los que ha encontrado la historia entre nosotros un terreno especialmente abonado: el romance, la fábula mitológica, heredera en las literaturas modernas del epilio de la literatura clásica, y el teatro.

3. FILOMELA EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA

En sendos trabajos anteriores he editado y comentado tres de las fábulas mitológicas dedicadas a este mito en nuestra literatura: la muy elegante versión del hispano-portugués Antonio López de Vega (Madrid, 1620), la versión desmayada y fría del montillano Gonzalo Enríquez de Arana, escrita probablemente en los primeros años del siglo XVIII y la jocosa y muy divertida de Diego Blanco Carrillo, presentada en la academia salmantina de san Cayetano en las fiestas de Reyes de 1717¹¹. Pretendo, en cambio, en este trabajo, fijar mi atención en las cuatro obras que desarrollaron el tema en la escena española entre los siglos XVI y XVIII: la *Tragicomedia llamada Filomena* (Valencia, 1564), de Juan de Timoneda, la *Comedia de Progne y Filomena* (1618), de Guillén de Castro, *Progne y Filomena* (1636), de Francisco Rojas Zorrilla, y la tragedia *Progne y Filomena* (Zaragoza, 1772), de Tomás Sebastián y Latre, que supera el marco inicialmente previsto de los Siglos de Oro, pero que es, como veremos, una respuesta a la lectura políticamente incorrecta del drama de Rojas. Diremos también unas palabras sobre la *Comedia de Progne y Filomena* conservada en el manuscrito 14640 de la Biblioteca Nacional, sobre la que ha llamado la atención recientemente María del Valle Ojeda Calvo¹², pero cuyo texto completo no he podido aún cotejar.

¹¹ A. M. Martín Rodríguez, "Una versión poco conocida del tema de Filomela en la literatura española del siglo XVII: la *Filomena* de Antonio López de Vega (1620)", *Silva* 4 (2005) 73-138; "Las endechas 'A la fábula de Progne y Filomena' de Gonzalo Enríquez de Arana (Montilla, 1661-1738)", *Revista de Estudios Latinos* 4 (2004) 177-197; "Una versión burlesca del mito de Progne y Filomena en el siglo XVIII. La intervención de Diego Blanco Carrillo en la Academia de San Cayetano de Salamanca", *Silva* 3 (2004) 243-303.

¹² M. V. Ojeda Calvo, "Progne y Filomena: una tragedia recuperada de la colección Gondomar", en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse* (coord. O. Gorsse y F. Serralta), Toulouse, Université, 2006, pp. 661-680.

3.1. LA 'TRAGICOMEDIA LLAMADA FILOMENA' DE JUAN DE TIMONEDA (1564)

Juan de Timoneda compuso una *Tragicomedia llamada Filomena*, editada en Valencia en 1564¹³. Comparecen en la obra diez personajes. Pandión: Progne, Filomena, Tereo, su maestresala, su mayordomo, su camarero y un criado, el gracioso Taurino, a quien se califica como "simple", además de dos pastores, Sorato y Silvestro.

Antes de que empiece la acción propiamente dicha, encontramos, a la manera de la comedia romana, un "Introito y argumento que haze el autor" (pp. 55-57), que nos ofrece, sucesivamente: un apóstrofe al respetable, aderezado con todos los tópicos de la *captatio benevolentiae*, en el que se solicita su atención y se anuncia el título de la obra, que se califica como "de cierta historia sacada / que pocos oydo habrán"; una indicación de que en la pieza habrá distracción, pero también consejos saludables, en especial sobre cómo debe uno regir a sus hijas; el argumento, que sigue en lo esencial la trama ovidiana hasta el momento de la glosotomía¹⁴; la moraleja, que hay que atar corto a las hijas doncellas, y no fiarse al respecto ni de pariente ni amigo, y una petición final de atención, solicitando el perdón del público si en la narración ha habido descortesía.

La comedia en sí se divide en siete escenas. La primera nos ubica en Tracia, y nos presenta un diálogo entre Tereo y Progne, que apenas si consigue encontrar un momento para que su marido, ocupado por los asuntos de estado, la atienda. Progne le pide que le permita viajar a Atenas para ver a su padre y a su hermana, pero Tereo prefiere dejarla en Tracia como reina gobernadora, y parte rumbo a Atenas con el bobo Taurino, un tremendo tragaldabas obsesionado con la comida, que recuerda al parásito de la comedia plautina.

La escena segunda nos presenta ya a Tereo y Taurino en Atenas. Los acontecimientos se suceden en el orden de la versión ovidiana: entrevista con Pandión, enamoramiento de Tereo, Filomela consigue casi convencer a su padre, y se retiran para la cena.

La escena tercera tiene lugar a la mañana siguiente. Tereo consigue finalmente el permiso de Pandión, que queda, como en Ovidio, apesadumbrado por negros presentimientos. Parten de Atenas.

¹³ Estudios específicos sobre esta obra ofrecen B. Primorac, "La Filomena de Timoneda y sus fuentes", en *Essays in honor of Frank Casa* (ed. R.A. Lauer - H. W. Sullivan), New York, Lang, 1997, pp. 26-40, y M. Kidd, "Libidinal Expression and Artistic Repression: Juan Timoneda's Tragicomedia llamada Filomena", en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995) at the University of Texas, El Paso* (ed. J. L. Suárez García), York, S. C., Spanish Literature Publications Company, 1997, pp. 74-85. Hemos utilizado el texto que se ofrece en las *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, tomo III, 1948, pp. 53-151

¹⁴ De lo que ocurrió después, el prologuista no da detalles, sino que trata de avivar la curiosidad de los espectadores: "Oygan, verán el successo / que después le sucedió" (p. 56).

En la escena cuarta nos encontramos de nuevo en Tracia. En lugar de la versión ovidiana, donde se indica escuetamente que, nada más desembarcar, Tereo arrastró a Filomela a un sombrío y siniestro lugar, donde, sin atender a sus ruegos, la viola, sigue Timoneda la versión amplificada de Jorge de Bustamante: Tereo y Filomena desembarcan y continúan el viaje por tierra; en un incauto discurso, la muchacha confiesa a Tereo que no siente miedo alguno de atravesar con él aquel lindo bosquecillo. Estas palabras envalentonan al tracio, que le pide que le otorgue sus favores, pero Filomela le recuerda sus obligaciones y se muestra dispuesta a defenderse hasta la muerte. Tras la agresión, el violador huye, al oír unas voces.

En la escena quinta, los pastores Silvestro y Sorato encuentran a Filomena, que trata de escabullirse. Al descubrir que ha perdido la lengua, se compadecen de ella y la introducen, para darle alimento, en su majada. En este punto, Timoneda se aparta tanto del propio Ovidio, donde se dice que Tereo encerró a Filomela, probablemente con la intención doble de evitar su denuncia sin tener que matarla y de tener a su disposición una concubina de quien gozar a su antojo, como de Bustamante, que habla también del encierro, y se acerca más bien a algunas versiones romancísticas, en las que no se habla de reclusión.

En la escena sexta, Tereo cuenta a Progne la falsa muerte de su hermana. Mientras Progne trata de consolarse, el pastor Sorato se presenta en palacio para entregar un paño a la reina, que se entera así de lo ocurrido, a medida que lo va desenrollando:

¡Oh qué labores tan buenas
que vienen en este paño!
Doblado se m'han las penas.
Esta es la ciudad de Athenas;
manifiesto es el engaño.
Quiero un poco desdoblar;
este es el puerto y la nave
do se fueron a embarcar;
aquí fue el desembarcar
aunque para mí muy grave.
Aquí fue donde paró
Tereo con Filomena.
¿Qu'es esto? Aquí la forzó;
¡ay, quien tal maldad pensó
digno es de cualquier pena!
¡Oh mi hermana manzillada!
Por manos d'este traydor,
la lengua tiene cortada;
en torre estás encerrada
que llaman de Brandíor (pp. 92-93).

Y, acompañada de Taurino, aparejado como para una cacería, rescata a Filomena, y decide matar a Itis para vengarse.

La escena séptima corresponde al banquete nefando, en medio del cual Tereo pregunta por su hijo, y Progne le informa, con cierta dosis de suspense, de que lo ha comido:

- Tereo: Para mayor regozijo,
 llame acá Ithis mi hijo
 que se llegue aquí a cenar.
- Progne: Señor, si pòr esso estás,
 yo te ruego que no penes;
 mira bien que verlo has.
- Tereo: ¡Hijo mío!, ¿dónde estás?
- Progne: Delante de ti lo tienes.
- Tereo: ¿A dónde, qu'estó afligido?
 Progne, que m'has alterado;
 ¡fuera estoy de mi sentido!
- Progne: Señor, tú te lo has comido,
 y yo en manjar te lo he dado (pp. 101-102).

Progne y Filomena huyen, y Tereo muere de la impresión. La escena termina con una jocosa parodia del llanto fúnebre:

- Maestresala: ¿Qu'es esto que ha sonado?
 ¡Oh caso tan desastrado:
 nuestro rey Tereo es muerto!
- Paje: Lloremos el desconsuelo,
 porque hay mucho que llorar;
 vey slo aquí muerto en el suelo.
- Taurino: Nunca lloré por mi aguelo
 y hora tengo de llorar?
- Maestresala: ¡Oh muerte tan desastrada!
 ¡Oh traición jamás oyda!
 ¡Oh reyna mal inclinada!
- Taurino: ¡Oh cena mal derramada
 por el suelo, estás perdida!
- Maestresala: ¿No callarás, inocente?
 Dexa que todos lloremos.
- Taurino: Mejor será que cenemos
 agora que está caliente,
 qu'essotro después lo haremos (p. 101).

En resumidas cuentas, los rasgos característicos de la versión de Timoneda, que se atiende en lo esencial, en los hechos y su secuencia, a la versión ovidiana, son:

- a) adición de la figura jocosa de un gracioso, el comilón Taurino
- b) inclusión del galanteo de Tereo antes de la violación, como en las traducciones de la época
- c) la figura de dos pastores que recogen a Filomena, la cobijan y transmiten el mensaje a Progne por medio de una tela bordada, inspirado seguramente por las versiones romancísticas
- d) adición de detalles realistas, como la sustitución del escenario báquico por una cacería
- e) eliminación, de carácter racionalista, de las metamorfosis, en lo que se acerca, de nuevo, a las versiones romancísticas: Progne y Filomena, simplemente, huyen, y Tereo muere de la impresión.

3.2. LA 'COMEDIA PROGNE Y FILOMENA' DEL MS. 14640 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Como señala María del Valle Ojeda en su artículo citado, del que nos servimos para la exposición que sigue, esta comedia, erróneamente atribuida a Castro por A. Paz y Meliá¹⁵, es en realidad otra versión dramática del mito de autor desconocido. La breve extensión (1019 versos), la división en cuatro jornadas y el alto porcentaje de metros italianos la hacen pensar en una fecha de composición entre 1575 y 1580, poco después de la versión de Timoneda y bastante antes que la de Guillén de Castro.

Aparecen en escena trece personajes –además de los personajes colectivos a los que se señala como “criados” y “gente de mar”–, que se dividen en tres grupos. En primer lugar, los personajes principales tomados de la historia mítica: Pandión, Tereo, Progne y Filomena. En segundo lugar, una serie de personajes subalternos: el piloto de la nave, dos pastores (Libio y Fileno) y un Bobo. Por último, cinco personajes alegóricos: Honra y Vergüenza, que tratan de frenar la conducta indigna de Tereo, Dishonra y Desvergüenza, que actúan como fuerzas contrarias, y acaban triunfando, y el Mal, que se ocupa de transmitir a Progne la tela bordada, de precipitarla al infanticidio y de informar a Pandión de lo ocurrido, aconsejándole que asista al banquete oculto detrás de unas cortinas, y luego tome venganza. El Mal, además, hace las funciones del Coro, comentando los acontecimientos y pronunciando la moraleja final.

¹⁵ A. Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, tomo I, Madrid, Blass, 1934², p. 453, n. 3004.

Los elementos más destacados que singularizan esta versión son los siguientes:

- a) el recurso a personajes alegóricos
- b) las figuras de los pastores, presentes ya en Timoneda y en versiones románticas, pero a los que el autor anónimo hace enamorarse de Filomena
- c) la versión termina con la muerte de Tereo, que aparece también en Timoneda y, como luego veremos, en Rojas. Pero en Timoneda Tereo muere del disgusto, y en Rojas asesinado por Progne y Filomena; aquí, en cambio, es Pandión, el padre de las dos jóvenes, quien le da muerte
- d) Pandión, al final de la obra, decide sobre el destino de los otros personajes: el cadáver de Tereo será descuartizado y expuesto en los caminos, Progne será encerrada de por vida, y Filomena, a quien no se considera culpable, se convertirá en heredera.

3.3. LA 'COMEDIA DE PROGNE Y FILOMENA' DE GUILLÉN DE CASTRO (1618)

Cincuenta y cuatro años después de la publicación de la versión de Timoneda, también en la ciudad del Turia, la imprenta de Felipe Mey da a la luz la *Primera parte de las comedias de Don Guillem de Castro, natural de Valencia* (Valencia, 1618). La duodécima de ellas es la *Comedia de Progne y Filomena*¹⁶, cuyos personajes pueden dividirse en tres bloques. En primer lugar, los personajes extraídos de la historia clásica: Pandrón (y no Pandión, como en Ovidio), sus hijas Progne y Filomena, Tereo, y el niño Itis; en segundo lugar, tres personajes añadidos a las familias de los protagonistas: la niña Arminda, segundo vástago de Progne y Tereo, Teosindo, hermano de éste, y Driante, hijo de Teosindo y Filomena; por último, una serie de personajes subalternos: un agorero, el camarero de Tereo, el embajador de Tebas, un villano, un hortelano, el ayo de los hijos de Tereo, un capitán y algunos soldados y criados innominados.

El acto primero se ubica en Atenas, inmediatamente antes del casamiento de Progne y de Tereo, que había enviado allí a su hermano Teosindo para arreglar su boda con una de las hijas de Pandrón; Teosindo le había enviado dos retratos,

¹⁶ Citamos por el texto de *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos de texto completo publicada por Chadwyck-Healey España. Análisis del drama pueden verse en E. H. Friedman, "Guillén de Castro's *Progne y Filomena*: between the classic and the comedia", *Neophilologus* 72,2 (1988) 213-217; T. E. McVay Jr., "Loss, Language and Politics in Two Golden Age Works: The Progne y Filomena Plays of Guillén de Castro and Francisco de Rojas Zorrilla", en *Looking at the Comedias. Symposium on Golden Age Drama* (ed. B. Mujica - Sh. D. Voros), Lanham, University Press of America, 1993, pp. 141-147; B. Primorac, "*Progne y Filomena* de Guillén de Castro o la destrucción de un mito", en *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro* (ed. Y. Campbell), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1996, pp. 57-68.

desdichadamente con los nombres cambiados, y Tereo, creyendo pedir la mano de Filomena, pide en realidad la de Progne. Filomena y Teosindo se han enamorado, aunque ella aún no le ha otorgado sus favores. Cuando se anuncia la llegada inminente de Tereo, Progne se despierta de una extraña pesadilla: sueña que se arranca del pecho el corazón y lo entrega a Tereo, quien lo devora con furia. Llega al fin Tereo, y tras descubrir su error, no ve otra solución que consumir el matrimonio. Filomena consigue de su padre el permiso para acompañar a su hermana, mientras Tereo finge una rebelión en sus reinos, y envía en vanguardia a Teosindo, para quitárselo de enmedio.

Cuando comienza el segundo acto, han transcurrido ya seis años. Tereo tiene dos hijos de Progne: Itis y Arminda, pero sigue enamorado de Filomena, a quien no ha permitido casarse con Teosindo. Este envía un mensaje a su amada con un plan de huída, aprovechando una cacería. El mensaje es interceptado por Tereo, que consigue encontrarse a solas con Filomena, y se le declara. Filomena se resiste, y le advierte que está ya embarazada de Teosindo. Preso de cólera y de celos, Tereo le corta la lengua, y la viola. Llega Teosindo, y comprende al punto lo sucedido, pero no se resuelve a actuar, y es atacado por los hombres de Tereo.

Entretanto, Pandrón trata con el embajador de Tebas sobre una alianza, mediando el matrimonio de Filomena, cuando llega un embajador tracio, el camarero Ricardo, para anunciarle la supuesta muerte de Filomena en una cacería. Progne, por su parte, para consolarse, planea dibujar en la arena lo ocurrido:

Aqui pondre la peña, y aqui en ella
tropeçando el cauallo,
y aqui a mi hermana, aunque sangrienta, bella,
cayendo, y si hallo modo,
a mi desdicha pintaré entre todo (p. 64),

cuando recibe, de manos de un campesino, un lienzo. Toma Progne en sus manos la toalla y, en un ejercicio efrástico, va describiendo el grabado, y descubriendo así poco a poco lo ocurrido:

No es vn hombre atreuido
qua a vna muger con vna daga tira,
y en la boca la toca,
y arroja sangre el pecho por la boca?
La lengua le ha cortado,
y el tocado, y vestido descompuesta,
como que la ha forçado;

valgame el cielo! que desdicha es esta?
 no dize aqui Tereo?
 y Filomena aqui? que es lo que veo? (p. 64).

El villano explica que encontró a Filomela entre unas peñas y le dio cobijo. De la herida en la boca curó pronto, y a los pocos meses, después de dar a luz un niño, se lanzó con su hijo al monte, y encargó que llevaran el lienzo a Progne. Filomena, por tanto, no está muda, sino que, por algún motivo que el villano ignora, se niega a pronunciar cualquier palabra

La reacción de Progne al revelársele la verdad por medio de la tela no recuerda a la de la Progne ovidiana, a la que el dolor le había sellado la boca¹⁷, pero sí a la de Filomela tras la violación:

O traydor, o falso amigo,
 vil esposo, infame arpia,
 que en mi mesa y en mi cama
 ensucias mi sangre limpia.
 Cielo justo, tierra injusta,
 pues no vengas, ni castigas,
 ni tu centro tiene entrañas,
 ni en tus dioses hay justicia (p. 66).

Y cuando, en pleno furor de la madre, comparecen inoportunamente el niño Itis y un ayo con Arminda en brazos, pide Progne a todos que la dejen sola, toma una espada y se marcha, llevándose a rastras a Itis. El ayo, temiendo lo peor, pide al villano que se lleve a la niña y la esconda en los montes¹⁸. Viene a continuación el banquete nefando, en el que se desarrolla *in extenso* el motivo ovidiano de la ambigüedad y de la ceguera del padre que ignora que ha devorado a su hijo, hasta que Progne, por fin, le revela que el niño está ya dentro de su cuerpo:

Cruel,
 como preguntas por el,
 si le tienes en ti mismo?
 De la carne que has comido
 es esta sangre, y es tuya.

El rey, encarándose con Progne, trata de matarla, pero la irrupción de Teosindo se lo impide, y con esta refriega termina el segundo acto.

¹⁷ *et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit* (VI 583).

¹⁸ Sería sugestivo poder ver en ello un eco lejano de la *Medea* de Eurípides, del pasaje en que la nodriza, sabiendo a su ama furiosa, pide al pedagogo, que conduce a casa a los dos hijos de Medea, que los mantenga lo más alejados posible de su madre; cf. *Eur. Med.* 89 ss.

En el tercero nos enteramos de que Filomena, que ha hecho voto de no hablar hasta haberse vengado, lleva años viviendo en el bosque con su hijo Driante, que, consiguientemente, se comporta como un salvaje, y ni siquiera sabe hablar. Un día se encuentra con su prima Arminda, criada por el villano que encontró en su día a Filomena, que se convierte por un año en su maestra.

Entretanto, el reino vive en guerra civil. Tereo acosa por los montes a Teosindo y Progne, y, cuando la situación parece desesperada, Teosindo es salvado por Driante. Pero, cuando ambos se disponen a acometerse, sin saber que son padre e hijo, Filomena se ve obligada a romper su voto, y se produce la *anagnorisis*. Filomena tranquiliza a Teosindo sobre su honra: en realidad Tereo intentó forzarla, pero no pudo. Entretanto, Arminda salva a Tereo y lo lleva a su choza. Allí se encuentran todos, y se produce la reconciliación general, que queda sellada con el compromiso de matrimonio de Driante y Arminda.

Las características que singularizan la versión de Guillén de Castro son las siguientes:

1. Aumento de personajes.

- a) Se inventa un hermano para Tereo, Teosindo, que será a su vez el enamorado de Filomena. El motivo del hermano pudo estar sugerido por la versión del mitógrafo Higino, donde se habla de un hermano de Tereo, llamado, significativamente, Driante, nombre que da Castro al hijo de Filomena y Teosindo.
- b) Progne y Tereo tienen dos hijos, Itis y Arminda, y no uno solo, como en Ovidio y el resto de las versiones.
- c) Filomena tiene un hijo, llamado Driante, confirmación del influjo de Higino.
- d) Se añade la figura de un consejero de Tereo, que aporta una nota de razonabilidad, el camarero Ricardo. Ya en Timoneda la figura del consejero fiel estaba apuntada en el personaje innominado del camarero.

2. Se saca mayor partido de algunos personajes ya existentes en el modelo ovidiano

- a) Mayor protagonismo de Pandión.

En Ovidio, Pandión interviene sólo al principio de la historia, para recibir la ayuda de Tereo y casarlo con su hija, y en la segunda estancia de Tereo en Atenas, en la que consiente neciamente en entregarle a su otra hija. En el drama de Castro, además de esa actuación insensata de permitir la partida de su hija no casada, Pandión trata de trabar una segunda alianza matrimonial, casando ahora a Filomena con el rey de Tebas, e interviene activamente en la guerra civil que enfrenta a Tereo contra Teosindo y Progne.

b) Mayor desarrollo del personaje subalterno que entrega a Progne la tela bordada

La criada innominada que entrega la tela en Ovidio, y ya no aparece más en la trama, se convierte aquí en un pastor, que recoge y cobija a Filomena, hasta que da a luz a su hijo, entrega la tela delatora, y guarda después y cría a la niña Arminda.

3. Adición de elementos novelescos

Entre ellos pueden citarse el tema de los retratos cambiados, o el enfrentamiento, sin saberlo, de un padre con su hijo.

4. Intentos de dar verosimilitud a la trama ovidiana

a) El tema de los retratos cambiados permite explicar la querencia de Tereo por Filomena, una cuestión que siempre ha traído a mal traer a reelaboradores e incluso a los críticos. Ovidio, en efecto, no da ninguna razón de por qué Tereo, de pronto, se enamora tan súbitamente de su cuñada, pero parece evidente que el tracio, que probablemente había visto cinco años antes, en su primera visita a Atenas, a una mocosa, se encuentra ahora, en su segunda visita, a una mujer hecha y derecha, a un doble de su esposa, pero más joven y más lozano. Es la explicación más lógica, que recoge, por lo demás, Timoneda en su drama

b) Se omiten las metamorfosis de Progne, Filomela y Tereo de la versión ovidiana

5. Sustitución de elementos ovidianos por otros de la época.

Así, por ejemplo, los malos augurios de la boda, sustanciados en la ausencia de las divinidades favorecedoras del matrimonio y en la presencia de las Euménides y un nefando búho (*Ov. Met.* VI 428-432), se convierten en un sueño premonitorio de Progne antes de su boda.

6. Atenuación de los elementos terribles de la trama y conclusión de la misma en un final feliz

a) la glosotomía se reduce a una pequeña lesión, de la que pronto se recupera Filomena

b) la violación quedó sólo en un intento

c) Filomena no participa en la muerte de Itis

d) la muerte de Itis y el banquete antropófago no ocupan la posición climática de las *Metamorfosis*, al final de la historia, sino que se relegan al final del segundo acto

e) el drama concluye con una reconciliación final, que se sella con la boda entre Driante y Arminda, los hijos de Filomela y Teosindo y de Progne y Tereo.

7. Contaminación con otros temas ovidianos

a) el primer diálogo entre Arminda y Driante, que no sabe hablar, es reminiscente del de Eco con el renuente Narciso, por medio de la repetición de las palabras finales de cada enunciado del interlocutor (Ov. *Met.* III 379 ss.)

b) el momento en que Driante y su padre Teosindo se acometen, sin conocer su parentesco, recuerda al momento ovidiano en que Calisto, convertida en oso, se encuentra frente a frente con su hijo Arcas, que no la reconoce, y se dispone a abatirla (Ov. *Met.* II 496 ss.). Si en el modelo ovidiano los dioses intervienen para impedir el parricidio, catasterizando a Calisto y a su hijo, en el drama de Castro es Filomena la que interviene, evitando que su esposo y su hijo se den muerte.

8. El influjo de Shakespeare

a) el influjo de *Titus Andronicus*

En la más sangrienta de las tragedias del Bardo, estrenada en los primeros años de la última década del siglo XVI, y de rápido e intenso influjo en el Continente¹⁹, encontramos también el paradigma de dos hermanos, Saturnino y Basiano, que se disputan el poder, y que se enfrentan por el amor a una misma mujer, a la que ambos pretenden en matrimonio, la hermosa Lavinia. En *Titus*, como en la obra de Castro, Lavinia ama al hermano bueno, Basiano, y se une a él, mientras que el hermano malo, Saturnino, despedido, y acusando a Basiano de supuestas malas mañas, se casa con otra. En ambas obras, después del conflicto inicial, se produce una aparente reconciliación, y el hermano malo finge contentarse con su nueva esposa. En ambas tiene lugar una cacería que concluye con una violación y amputación de lengua; en *Titus* Lavinia, como una nueva Filomela, es violada, y se le cortan la lengua y las manos; en la obra de Castro, Filomena es aparentemente violada por el rey, quien le corta además la lengua. Y, de manera análoga a como Lavinia consigue indicar a sus parientes el nombre de los violadores escribiéndolo con un estilete en la arena, la Filomena de Castro, sin poder tampoco hacer uso de la lengua, hace saber a Teosindo el nombre de su agresor señalándole la daga.

Incluso parece haber algunos ecos textuales de *Titus Andronicus*; las palabras de Teosindo, en efecto, al descubrir en el bosque a Filomena después de la agresión sufrida:

¹⁹ Cf. algunos datos de ese influjo en A. M. Martín Rodríguez, *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, Universidad, 2003, pp. 35 ss.

Filomena quien te hirio?
 ni me responde, ni toca;
 sangre arrojas por la boca
 mi bien, y palabras no.
 No hablas? injusta calma!
 que tienes? infame mengua!
 quien te ha cortado la lengua,
 y me desespera el alma? (p. 56),

recuerdan a las de Marco Andrónico al descubrir a su sobrina Lavinia en el bosque después de la violación:

Why dost not speak to me?
 Alas, a crimson river of warm blood,
 like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
 doth rise and fall between thy rosed lips,
 coming and going with thy honey breath.
 But, sure, some Tereus hath deflow'ed thee,
 and, least thou should'st detect him, cut thy tongue (ii. iv. 21-27).

El influjo de *Titus*, en fin, podría haber sugerido la idea de presentar a Progne planeando dibujar en la arena, para consolarse, la supuesta muerte de su hermana, si es que no se trata de un eco lejano de la deliciosa escena que se imagina en el *Ars Amatoria*, con Ulises pintando en la arena el escenario de la guerra de Troya para saciar la curiosidad de Calipso:

Ille leui uirga (uirgam nam forte tenebat)
 quod rogat in spisso litore pingit opus.
 'Haec' inquit 'Troiaest' (muros in litore fecit)
 'Hic tibi sit Simois; haec mea castra puta! (Ov. *Ars* II 131-134)

b) El influjo de *The Tempest*

El prototipo de dos jóvenes, hijos de parientes próximos que se han convertido en enemigos mortales, que se encuentran en un paraje alejado de la civilización, y se enamoran, y acaban con su amor reconciliando a sus padres, se encuentra, en efecto, en *The Tempest*.

En lo que se refiere a la ideología, Castro se aparta de la *vulgata* ovidiana en un par de detalles en apariencia menores, pero que tal vez no lo sean tanto. Filomena, en efecto, no colabora aquí en la matanza del niño Itis, ni Progne libera a su hermana de su encierro, pero no deja con ello de desactivarse uno de los elementos más subversivos del texto ovidiano: la sugerencia de que sólo la ayuda de sus congéneres de sexo femenino puede liberar a las mujeres oprimidas, y de que, para enfrentarse a la tiranía del régimen patriarcal, deben ejecutar su venganza

sin el recurso a varones. Así, mientras que la casta Lucrecia no puede ni quiere vengarse en persona del violador Tarquinio, sino que pide a su padre y su esposo que la venguen, y se da muerte a continuación por su propia mano, una vez que ha denunciado el crimen a sus parientes varones, la Filomela ovidiana, forzada, sin lengua y enclaustrada, no recurre en ningún momento a los hombres ni para liberarse ni para vengarse: elabora un tejido delator que entrega a una sirvienta, que a su vez lo entrega a Progne, quien, al frente de un grupo de mujeres que celebran los ritos de Baco, la libera de su encierro y la lleva a palacio; y, una vez allí, no piensa en darse muerte, sino que, al contrario, ayuda materialmente a Progne a matar al niño Itis, víctima vicaria que reemplaza a su padre Tereo. En cambio, la Filomena de Castro, una vez violada, pretende primero que Teosindo la vengue, y sólo en un segundo momento envía un mensaje a su hermana, mensaje que no lleva otra hembra, como en Ovidio, sino un pastor, y no colabora tampoco en la muerte de Itis, con lo que se rompe el símbolo de solidaridad femenina en el dolor y en la venganza del texto primigenio.

En otro punto, en cambio, abre una espita Castro a un conflicto ideológico peligroso para su época: la posibilidad de legitimar la rebelión contra el monarca legítimo en función de su conducta depravada. Pero Castro no se atreve a llevar el asunto a su término lógico, y, en lugar de pintar al final de su obra a un Tereo depuesto, y quizás ejecutado, prefiere concluir con una reconciliación muy poco verosímil.

3.4. EL DRAMA DE ROJAS ZORRILLA *PROGNE Y FILOMENA* (1636)

Dieciocho años después de la publicación de la versión de Castro, aparece el drama *Progne y Filomena* (1636) de Francisco Rojas Zorrilla²⁰, que es, como puede apreciarse con una breve sinopsis argumental, una reelaboración de aquélla, aunque con un final bien distinto, y, como veremos, significativo:

²⁰ Estudios sobre esta versión pueden verse en E. Martínez Vidal, "Katharsis and Comic Relief in Rojas Zorrilla's *Progne y Filomena*", en *Josep Maria Solá-Solé: Homage, homenaje, homenatge. Miscelánea de estudios de amigos y discípulos* (ed. A. Torres Alcalá et al.), Barcelona, Puvill, 1984, vol II, pp. 85-90; T. E. McVay, Jr., "Loss, Language and Politics in Two Golden Age Works..."; M. Trambaioli, "Una obra mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla", *Bulletin of The Comediantes* 48, 2 (1996) 257-294, y "Una comedia mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla", en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640* (ed. F. B. Pedraza Jiménez - R. González Cañal), Almagro, Ediciones de la UCLM, 1997, pp. 263-279; R. Walthaus, "Dos tragedias de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: *Progne y Filomena* y *Lucrecia y Tarquino*", en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica* (ed. Ch. Strosetzki), Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, pp. 370-381; D. Estefanía, "Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Dos ejemplos de tratamiento de la mitología", *Myrtia* 16 (2001) 259-274.

Tereo envía a Atenas a su hermano Hipólito para preparar su boda con Progne. Filomena se enamora del galán, se entrega a él, y se considera ya su esposa. Terminados los preparativos, Tereo llega a Atenas, donde se enamora locamente de Filomena... con quien en realidad quería casarse, porque hubo una confusión con los retratos de las dos princesas. Tereo cree que ha sido doblez de su hermano. Salvajemente, viola a Filomena y le da una puñalada en la boca. Filomena intenta que Hipólito vengue su honra, pero sólo encuentra en éste dudas e irresolución, de modo que le arrebató la espada, y, tras dar cuenta a Progne del asunto, ambas dan muerte a Tereo mientras descansa.

Los personajes del drama de Rojas son, por una parte, Progne, Filomena y su padre, a quien también se llama aquí Pandrón; por otra, Tereo y su hermano, llamado aquí Hipólito, en lugar de Teosindo, y Aurelio, tío de Tereo y su consejero prudente, personaje que desarrolla el apenas esbozado en Castro del sensato camarero Ricardo. Rojas ha eliminado, respecto a su modelo, los personajes de la tercera generación, los hijos de Tereo y Progne, Itis y Arminda, y el hijo de Filomena y Teosindo, Driante. Añade, en cambio, dos personajes que hacen la función del gracioso, los criados Juanete, un comilón insaciable, y Chilindrón, un avaro de campeonato, que también compiten por el amor de una misma mujer, Libia, criada de Progne.

El drama se divide en tres jornadas. La primera es enteramente dependiente del comienzo de Castro, con sólo algunas leves variantes: se especifica que el matrimonio de Tereo se realiza para sellar la paz entre los dos reinos y que Pandrón, una vez que Tereo ha elegido esposa, ha prometido a Filomena con Jacobo, hijo del rey de Albania. Cambia también Rojas el contenido de la pesadilla de Progne, que sueña aquí que Tereo viola a su hermana, y la misión que encomienda Tereo a su hermano para librarse de él, que es aquí la conquista de Valaquia.

La jornada segunda nos sitúa ya en Tracia. Han pasado dos años, y nos encontramos en vísperas del regreso triunfal de Hipólito. Comprendiendo el peligro que la fijación de Tereo por su hermana supone para su matrimonio, Progne convence a ésta para que mande recado a Hipólito y le advierta que tenga listos dos caballos, con los que puedan llegar a la costa y embarcar rumbo a Atenas. Pero Tereo intercepta el mensaje, y tiende una emboscada a Filomena. Cuando Hipólito llega al lugar de la cita y encuentra a Filomena ensangrentada, ésta, después de tratar de explicarse inútilmente por señas, le quita la daga y, escribiendo en la arena con ella, acusa al rey en estos términos, que Hipólito lee intercalando diversos incisos:

Tu hermano el rey (ii. 1102)...

Contra la divina ley (ii. 1106)...

Hizo en mí, tuvo poder (ii. 1109)...
 Todo lo que pudo hacer (ii. 1112)...²¹

Hipólito, furioso, borra lo escrito en la arena, mientras Filomena escapa. El prudente Aurelio lo convence de que no es a él a quien corresponde la venganza, sino al padre de Filomena, de modo que Hipólito parte hacia Atenas en busca de Pandrón.

La jornada tercera tiene lugar cuatro meses después. Pandrón e Hipólito han desembarcado en Tracia en pie de guerra, pero Filomena, atrevidamente, se presenta en palacio dispuesta a tomar venganza, y explica a Progne lo ocurrido en la noche de la violación. Progne le pide que se calle, y le anuncia su intención de vengarse. Mas Filomena la detiene:

Tente; que aquesta venganza
 me incumbe a mí, pues no quedo
 satisfecha de mi agravio
 si yo propia no le vengo (iii. 1102-1105).

Pero Progne replica:

También este agravio es mío.
 Di, ¿cuando hace un adulterio
 una mujer, no merece
 la muerte? (iii. 1106-1109).

A Filomena la cosa no le convence, porque, si lo mata Progne, piensa, no queda satisfecho su deshonor. Pero Progne, con implacable lógica secentista, le hace ver que:

Ni tampoco
 aunque le des muerte, creo;
 pues tu honor no es tuyo ahora,
 sino de tu propio dueño.
 Su acero le ha de vengar (iii. 1122-1126).

Pero Filomena no se rinde:

Pues si ha de ser con su acero,
 este acero es de mi esposo
 y es el acero que un tiempo
 fue la pluma de mi agravio;
 y supuesto que le tengo,

²¹ Citamos por *Progne y Filomena* de Francisco de Rojas Zorrilla, edición, introducción y notas de A. Rodríguez y S. E. Roll-Vélez, New York, Lang, 1994.

yo quiero poner el brazo,
pues pone él el instrumento (iii. 1127-1133).

De modo que Progne, viéndola resuelta, concede:

Pues venguémonos las dos
en un sacrílego pecho (iii. 1134-1135).

Y, muerto el rey a manos de las dos mujeres, quedan todos contentos:

Pandrón: Yo dichoso
Progne: Yo feliz
Filomena: Yo con honra
Hipólito: Yo con cetro (iii. 1190-1191).

Rojas, como se ve, ha tomado como base el drama de Guillén de Castro, al que ha sometido a una serie de modificaciones, que son, en algunos casos, simples sustituciones sin demasiada importancia, pero que tienen, en otros, el efecto colateral de que se consigue, con cada una de ellas, un mayor alejamiento del prototipo ovidiano²². Entre las primeras, por ejemplo, podemos citar el cambio de nombre de Teosindo en Hipólito, la sustitución del pretexto que pone Tereo para alejar a su hermano de Filomena, que no es ahora una supuesta rebelión en sus reinos, sino el deseo de conquistar Valaquia, o el tema del sueño premonitorio de Progne, que no es ya la muerte de Itis y el subsiguiente banquete, sino la violación de Filomena a manos de Tereo. Entre los segundos, en cambio, podemos citar la eliminación del motivo de la tela bordada o la sustitución de la muerte de Itis por la del propio Tereo. En el primer caso, en efecto, en lugar de informar a su hermana por medio de una tela bordada, Filomena, que ha llevado, después de la violación, una vida salvaje en el monte, salta las tapias del palacio de Tereo, dispuesta a vengarse. Encontramos así a una Filomela más dinámica y más *moderna*, pero se pierde el símbolo de cómo una mujer agredida, encerrada y silenciada, puede, con todo, superar todo ello por medio de unas *armas de mujer* y con la ayuda de una hermana. Por otra parte, si ya Guillén de Castro se había apartado de la versión canónica exonerando a Filomena de cualquier participación en el asesinato de Itis, Rojas va aún más lejos, eliminando la figura del niño, transfiriendo su muerte a la del padre, verdadero culpable, y transformando a las dos princesas atenienses de parricidas

²² Lo que no quiere decir, naturalmente, que no haya ecos intertextuales del texto ovidiano. Así, por poner sólo un ejemplo, cuando el rey prodiga a su esposa unos halagos y arrumacos que ella corta en seco, dándole a entender que está al tanto del acoso al que somete a Filomena, y que se cobrará venganza sobre él si persevera, en las últimas palabras de su parlamento: “Daré voces contra vos, / de la justicia al desierto, / aunque de los montes sólo / halle compasivo el eco...” (ii. 345-348), hay un eco de las amenazas de Filomela a Tereo después de la violación y poco antes de la glosotomía: *Ov. Met.* VI 544-547.

de una víctima inocente en tiránidas justicieras que dan muerte a un culpable. Ideológicamente, por lo demás, la obra de Rojas es más atrevida que su modelo, por cuanto:

- a) lleva a su extremo la posibilidad sugerida por Castro de una resistencia ante una autoridad despótica, renunciando al final feliz y la reconciliación de Castro y presentando, en cambio, la muerte del gobernante culpable
- b) rescata la acción solidaria de las dos hermanas, y las convierte en responsables y ejecutoras personales del castigo de las ofensas recibidas. Así, frente a la opinión de Aurelio, para quien la ejecución de la venganza de la ofensa recibida por una mujer violada no le corresponde a ella, sino a sus familiares de sangre varones más directos, punto de vista que admite Hipólito, y que lo hace ir en busca de Pandrón, y frente a la opinión incluso de Progne, para quien la venganza de la agresión de su hermana le corresponde a Hipólito, a quien considera su dueño y marido, Filomena no acepta ese punto de vista, y reivindica su derecho a tomar venganza por sí misma, cosa que en efecto hace, aunque, eso sí, con la daga de su esposo
- c) presenta una versión muy moderna de los derechos y obligaciones recíprocos del esposo y la esposa, cuando hace sostener a Progne que, si una mujer adúltera puede ser castigada por su esposo, otro tanto debe aplicarse a la esposa si el adúltero es el marido.

Se diría, por último, que Rojas no sólo era consciente del hipotexto sepiario que comentamos en Guillén de Castro, sino que lo utiliza de manera más hábil y precisa, cuando hace a Filomena escribir con la daga en la arena el nombre de su violador.

3.5. LA REESCRITURA DE LA TRAGEDIA DE ROJAS POR TOMÁS SEBASTIÁN Y LATRE (1772)

Si *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla puede considerarse una reelaboración de la versión de Guillén de Castro, Tomás Sebastián y Latre procedió, bien entrado ya el siglo XVIII, a una auténtica reescritura del drama de Rojas. Convencido de que las piezas que se representaban en su época no se ajustaban al decoro, ni causaban edificación en quienes asistían a ellas, propone Latre la conveniencia de realizar reelaboraciones de estas piezas de éxito que se ajusten a lo que hoy llamaríamos lo políticamente correcto. Así, en su *Ensayo sobre el teatro español* (Zaragoza, 1772)²³ acomete, a manera de ejemplo, la tarea de reescribir en este sentido

²³ El título completo de la edición que hemos manejado es *Ensayo sobre el teatro español. Por D. Tomás Sebastián y Latre, del Consejo de S.M. Su Secretario. Con las licencias necesarias. Reimpreso en Madrid, en la imprenta de Pedro Marin. Año de 1773*; la primera edición es de 1772. Sobre la tarea refundidora de Latre pueden verse los trabajos de T. E. McVay Jr., "Sebastián y Latre's refundición of

una tragedia y una comedia. Para lo primero elige como fuente *Progne y Filomena* de Rojas; para lo segundo, *El parecido en palacio* de Ruiz de Alarcón. La selección de Latre es indicio, por una parte, de la popularidad de la obra de Rojas, y, por otra, de su condición de obra políticamente incorrecta.

En lo que se refiere a los personajes, Latre mantiene los de la versión clásica, con la excepción de Pandión y la inclusión, de nuevo, del niño Itis. Elimina la duplicación de hermanos, lo que supone una simplificación de la trama, pero añade otra serie de personajes. Tereo, por ejemplo, cuenta con dos hombres de confianza: su tío Menandro, gobernador de Tracia, heredero de la figura de Aurelio en Rojas Zorrilla, que asume el papel de consejero fiel y responsable, al que Tereo respeta y teme, y Oronte, capitán de las tropas del rey y ayo del príncipe Itis, el consejero de quien echa mano Tereo cuando necesita un ayudante para asuntos reprobables. Progne, por su parte, tiene una dama de compañía, Eumene. Latre, significativamente, elimina a la pizpireta criada Libia, y a los dos graciosos Juanete y Chilindrón, lo que nos da una idea clara de lo que opina que debe ser una obra de teatro seria. La escena es un salón del palacio de la ciudad de Daulia.

El acto primero comienza con un diálogo entre Tereo y sus dos consejeros. Tereo está agitado, porque Filomena, a quien ha violado, cortado la lengua y encerrado, ha desaparecido. Por su parte, Eumene ha descubierto que Progne cobija en secreto a una beldad que no cesa en sus lamentos. La reina se sincera con su dama y entre ambas pasan revista retrospectivamente a los acontecimientos que se cuentan al principio de la historia ovidiana: la boda como recompensa a Tereo por su ayuda militar, y como cimienta de una alianza, la existencia de agüeros espantosos en la noche de bodas, el sufrimiento de Progne al alejarse de su patria y su familia, la condescendencia de Tereo de consentir en ir en busca de su hermana, y el anuncio de la falsa muerte de Filomena. Pero Progne sabe ahora que esto último fue fingimiento de su esposo, y le explica cómo Tereo, llegado ya a tierra, se insinuó a Filomena, y la tomó por la fuerza, cortándole la lengua para encubrir su delito, y encerrándola en una torre. Pero los dioses, compasivos, devolvieron el habla a Filomena, que, alentada con esta maravilla, maquinó cómo escapar de su encierro, para lo que se dio traza de avisar a su hermana dibujando en un lienzo su tragedia. El rescate, como en Ovidio, tuvo lugar aprovechando las fiestas bacanales, y la reina encubre ahora a la cautiva, hasta que se presente una ocasión para poder vengarse.

Rojas Zorrilla's *Progne y Filomena* as a reflection of social change", *Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Louisiana, Baton Rouge, 1994, pp. 161-168, y J. Vellón Lahoz, "El Ensayo sobre el teatro español de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico", *Dieciocho* 17,2 (1994) 165-176.

El acto segundo se abre con un diálogo entre Progne y Filomena, que, resueltamente, propone matar al rey, lo que provoca la turbación de Progne, y no por miedo, sino porque

La sacra Magestad, el Trono augusto,
el nudo de Himeneo, que nos prende,
me deslumbran, me asustan, me horrorizan (p. 32),

y le pide que discurra cualquier otro castigo, menos matarlo. Filomena le exige un juramento, y le explica cuál podría ser la mejor venganza: servirle a la mesa la carne de su hijo. Progne se resiste, mas Filomela se mantiene inflexible. Menandro, entre tanto, pide a la reina que se reconcilie con su esposo. Progne replica que, en esos casos, en Atenas se celebra un banquete sagrado al que sólo asisten el rey y la reina. Menandro, satisfecho, se ofrece a hacer la gestión.

Pero Progne no se siente con fuerzas para cumplir el juramento, y rehúye el encuentro con su hermana, quien, viéndola incapaz de perpetrar el parricidio, se apodera del niño, y trata de matarlo; Progne lo protege, y Filomena se lleva finalmente a rastras a Itis, mientras Progne la sigue a duras penas.

En el tercer acto, sale a escena Progne, vestida de gala para el convite, tras haber dado muerte, aparentemente, a Itis:

Dioses, lo que mi Esposo mas queria
os he sacrificado: apenas late
el corazón (p. 82).

Come Tereo el primer plato. Se oye un ruido. Entran Menandro y Oronte, con un puñal ensangrentado en una mano, y trayendo de la otra a Itis, mientras los soldados sacan a Filomena muerta en una silla. Progne, en efecto, desesperada de lograr que su hermana renuncie al sacrificio de su hijo, teniendo que elegir entre uno y otra, le ha dado muerte para salvar al niño.

Latre, como se ve, desactiva el contenido subversivo que pudiera tener la popular versión de Rojas, y aun la versión canónica ovidiana:

- a) aun reconociendo su inmoralidad, justifica el comportamiento del rey a todo trance, porque es hechura de Dios, y sólo puede tomársele como modelo de comportamiento social en lo bueno. Progne, en todo caso, se niega a vengarse en su persona
- b) se rompe la solidaridad y la actuación de consuno de las dos hermanas, que no ejecutan, en ningún caso, su venganza, ni vicariamente en el hijo del rey, como en Ovidio, ni directamente en la persona del soberano, como en Rojas

- c) puesta en la disyuntiva de tener que elegir entre vengar a la hermana y sacrificar al hijo, la Progne de Latre actúa de manera enteramente inversa a la ovidiana: en lugar de dar muerte a Itis, acaba con la vida de su hermana
- d) el castigo final por la violación acaba recayendo sobre la propia violada, prefiriendo la esposa del violador hacer de tripas corazón y salvar su matrimonio, la seguridad de su hijo y la estabilidad del reino, aunque ello suponga dejar en la estacada a su hermana agraviada, y darle muerte por su propia mano.

Resulta curiosa, en este sentido, la afinidad de la tragedia de Latre con uno de los dramas emblemáticos del pasado siglo XX, *A Streetcar Named Desire*: también en él Stella DuBois tendrá que elegir entre la denuncia de su marido Stan, que ha violado a su hermana Blanche, o la estabilidad de su matrimonio y la seguridad de su hijo, deshaciéndose de su hermana y confinándola en un manicomio, y también, como la Progne de Latre, acabará tomando el camino más cómodo y menos traumático.

7. CONCLUSIÓN

El análisis de los dramas estudiados muestra cómo la tradición clásica no consiste en una simple copia mimética de los modelos consagrados, sino en un proceso constante de recreación y reasignación de significados, en el que confluyen la vocación creadora de los reelaboradores, la influencia de fuentes secundarias de la época, que se imponen con frecuencia sobre la fuerza irradiadora del modelo clásico, y la ideología y los gustos del momento histórico en el que cada una de esas recreaciones ve la luz.

Timoneda, en la primera versión dramática del mito en nuestra literatura, siguió de cerca el modelo ovidiano, aunque inspirándose en la versión de Bustamante más que en el texto latino, acercándose a las versiones romancísticas en la tendencia al realismo y añadiendo la figura jocosa del gracioso Taurino para presentar al público, más que una tragedia, una tragicomedia.

Su paisano Guillén de Castro, en cambio, se permitió una notoria libertad en la adaptación del hipotexto ovidiano, para lo que se sirvió, en buena medida, de una fuente secundaria sespiriana, *Titus Andronicus*, que llegó a él, probablemente, de segunda o tercera mano, y se atrevió a plantear en escena la posibilidad de una resistencia y un levantamiento contra un gobernante tiránico, aunque concluya su obra con una improbable reconciliación y final feliz inspirados seguramente en *The Tempest* de Shakespeare, tampoco, necesariamente, a través de un influjo directo.

Lo que de subversivo había apuntado la versión de Castro lo lleva a sus últimas consecuencias Francisco de Rojas Zorrilla, haciendo que el rey injusto pague la ofensa con su vida, y no vicariamente en su hijo, como en las versiones clásicas, y que las ejecutoras de ese castigo sean las propias agraviadas, sin necesidad de delegar para ello en sus parientes varones. Esta rectificación las acerca a las heroínas ovidianas, y las aleja, a su vez, de la versión anónima del manuscrito 14640, donde también muere Tereo, pero a manos de Pandión, el padre de las mujeres a las que ha ofendido.

Pero tal vez Rojas había ido demasiado lejos para su época, y Latre, después de todo un secretario del Consejo, se aplica a la tarea patriótica de desactivar el contenido subversivo del drama de Rojas, exonerando de castigo al rey, salvando incluso la vida de su víctima vicaria y haciendo recaer la muerte y el castigo sobre la propia violada, que se había atrevido a plantar cara al agresor.

No se ha escrito, que sepamos, ningún drama en nuestra literatura que refleje una respuesta ante el mito de Filomela propio de la mentalidad de nuestro tiempo. Cuando se escriba, tal vez el hipotexto básico no sea ya el texto del poeta de Sulmona, ni ninguna de las reelaboraciones que hemos analizado, sino la espléndida, angustiosa y deslumbrante historia de las dos hermanas sureñas, señoritas venidas a menos, que convivían con un grosero inmigrante de origen polaco en una agobiante casita de Nueva Orleans.