

Las endechas «A la fábula de Progne y Filomena» de Gonzalo Enríquez de Arana (Montilla, 1661-1738)

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen: Edición y análisis de la versión burlesca de la historia mítica de Progne y Filomela compuesta por Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738).

Palabras clave: *Progne y Filomela; versión burlesca; Enríquez de Arana (1661-1738).*

Abstract: Edition and analysis of the burlesque version of the myth of Procne and Philomela written by Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738).

Key words: *Procne and Philomela; burlesque version; Enríquez de Arana (1661-1738).*

1. LA HISTORIA MÍTICA DE PROGNE Y FILOMELA

Como señala el Prof. Ruiz de Elvira, «la historia de Tereo, Procne y Filomela, que es uno de los mitos más atroces de Grecia, es, en Ovidio, uno de los relatos más brillantes y matizados»¹. La historia de las dos princesas atenienses, casada la una, Progne, con el salvaje rey de Tracia, Tereo, por una razón de estado, y forzada y mutilada la otra, Filomela, por su bárbaro cuñado, y autoras las dos, de consuno, de una venganza terrible, no ha dejado de obsesionar a los poetas desde los orígenes mismos de nuestra tradición literaria, aunque

¹ A. RUIZ DE ELVIRA, «Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio», *Estudios de Literatura Latina. Cuadernos de la Fundación Pastor* n.º 15, Madrid 1969, pp.153-160 [p. 153].

fue el de Sulmona quien le dio la forma con la que se ha transmitido a las literaturas modernas. Emparentada en principio con leyendas relacionadas con el origen del ruiseñor², fusionadas con el motivo folclórico, probablemente de origen oriental, de *la otra*, la segunda mujer que se añade a un grupo familiar ya constituido, y que ocasiona una serie de problemas que normalmente terminan con nefandos crímenes³, la historia mítica fue evolucionando desde una madre que mata por error a su único hijo, y se metamorfosea en ruiseñor para poder expiar eternamente su culpa, hasta una esposa engañada por un marido desalmado, que ha forzado y mutilado a la hermana de aquella, fingiendo después alevosamente su supuesta muerte. La muerte del niño, hijo común de la reina y su esposo, no será ya el fruto del azar, y de un trágico error semejante al del cuento de Pulgarcito⁴, sino la horrible venganza a la que se entregan las dos hermanas enloquecidas, que descuartizan, además, al niño, y lo sirven a su padre en un nefando banquete. Es ésta la versión convertida en canónica por Sófocles, en su tragedia perdida *Tereo*, de la que sólo nos han llegado fragmentos⁵. De ella, y del tratamiento impactante del tema desarrollado por Accio en una tragedia igualmente perdida⁶, se sirvió como modelos principales el poeta de Sulmona, especialmente en la segunda parte de su historia, combinándola, en la primera, desde la boda de Progne y Tereo hasta el desembarco de Tereo y Filomela en Tracia, con una técnica literaria que algunos han querido tildar de anti-trágica, y muy cercana a un tono novelístico muy propio de la literatura helenística. El resumen de la historia ovidiana, como se recordará, es el siguiente:

² Sobre la formación y la diacronía de la historia mítica hasta llegar a Ovidio puede verse el primer volumen del estudio ya clásico de I. CAZZANIGA, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. I: la tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano. II: L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfose di Ovidio. Ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milán-Varese 1950 y 1951, mientras que en el segundo se ofrece un análisis de la versión ovidiana. Cf., además, nuestro estado de la cuestión en A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria 2002, donde se analiza la bibliografía pertinente.

³ En ello insistió sobre todo J. FONTENROSE, «The Sorrows of Ino and Procne», *TAPhA* 79 (1948), pp. 125-167.

⁴ En la primera versión conocida sobre el origen mítico del ruiseñor como metamorfoseada madre *paidophónos*, rastreable en Homero (*Odisea* XIX 518 ss.), Aedón, esposa del dióscuro tebano Zeto, celosa por la fecundidad de su cuñada Níobe, casada con Anfión, trama matar durante la noche al mayor de sus sobrinos, que comparte lecho con su propio hijo; pero, como el ogro de Pulgarcito, equivoca la posición en la cama -o las ropas- de los niños dormidos, y mata así a su propio hijo. En esta coincidencia con elementos folclóricos propios del cuento ha insistido M.^a R. LIDA DE MALKIEL, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires 1976, p. 20.

⁵ El texto de los fragmentos puede verse, por ejemplo, en A. C. PEARSON, *The Fragments of Sophocles*, vol. II, Cambridge 1917 (reimp. Amsterdam 1963), pp. 221-238 o H. LLOYD-JONES, *Sophocles. Fragments*, Cambridge, Mass. 1996, pp. 290-301.

⁶ Los fragmentos conservados pueden verse en O. RIBBECK, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Leipzig 1897 (reimp. Hildesheim 1962), pp. 218-219, o E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin. Vol. II. Livius. Naevius. Pacuvius. Accius*, Cambridge, Mass. 1936 (reimp. 1979), pp. 542-548.

Progne y Filomela son hijas del rey ateniense Pandión⁷, que casó a la primera con el rey tracio Tereo, que le había prestado una valiosa ayuda en la guerra. Tras unos años de matrimonio feliz, Progne pide a Tereo que vaya a Atenas en busca de su hermana, por la que siente añoranza. Al encontrarse en Atenas con su cuñada, Tereo se enamora de ella y, disimulando sus verdaderos sentimientos, arranca de Pandión el permiso para que la muchacha viaje con él a Tracia. Al desembarcar en las costas de su reino, Tereo fuerza a Filomela, le corta la lengua, para evitar su delación, y la encierra en un caserío. Pero la astuta muchacha avisa de lo ocurrido a su hermana, que la cree muerta, por medio de una tela bordada. Progne la rescata aprovechando los desórdenes de las fiestas en honor de Baco, y entre las dos urden una tremenda venganza: dan muerte a Itis, el hijo de Progne y Tereo, y le sirven a éste su carne en un banquete. Cuando Tereo, espada en mano, trata de darles alcance, se produce una triple metamorfosis: las dos hermanas se convierten en golondrina (Progne) y ruiseñor (Filomela) y Tereo en abubilla⁸.

Menos influjo en la tradición posterior ha tenido la versión del mitógrafo romano Higino (ca. 64 a.C-17 d.C.), que puede leerse en el capítulo XLV de sus *Fabulae*. Sus rasgos originales respecto de la versión ovidiana son los siguientes: a) no se explicitan las causas del matrimonio de Progne con Tereo, sino que la historia comienza directamente con el viaje de Tereo a Atenas para pedirle a Pandión que le permita casarse con Filomela, ya que Progne (le dice) ha muerto; el viaje, pues, no se produce a petición de la esposa, sino por la propia lujuria de Tereo; b) se especifica que Pandión envía con Filomela un séquito, que Tereo, durante la travesía, arroja por la borda; c) Filomela, aparentemente, huye durante un desembarco anterior a la arribada a Tracia, pero es encontrada por Tereo en el monte, donde la fuerza; d) al llegar a Tracia, Tereo envía a Filomela a la corte del rey Linceo, cuya esposa, Latusa, la conduce ante Progne, de la que es amiga; e) tras la *anagnórisis*, las dos princesas atenienses traman una venganza que no difiere de la que cuenta el de Sulmona; sin embargo, la acción se complica porque Tereo, como consecuencia de unos prodigios, se entera de que una terrible muerte ronda a su hijo, maquinada por una mano cercana: malinterpretado el oráculo, da muerte a su hermano Driante, que era inocente; f) la metamorfosis se produce por misericordia de los dioses; g) Tereo no se metamorfosea en abubilla, sino en gavilán.

Aún más escaso es el influjo directo que haya podido ejercer la versión del mitógrafo griego Apolodoro (*Biblioteca*, 3,14,8). Los rasgos específicos que añade son: a) la precisión del nombre de la esposa de Pandión (Zeuxipe, hermana de su madre), y de sus dos hijos varones, los gemelos Erecteo y Butes⁹; b) el motivo por el que Pandión pide ayuda a Tereo: un conflicto fronterizo con Lábdaco; c) la mentira de la muerte de Progne, como en Higino, pero que se uti-

⁷ Preferimos utilizar la forma ya aclimatada en nuestra lengua, Pandión, en lugar de la preferible etimológicamente Pandíon. También preferimos el empleo de Progne, usual en la literatura española, al de Procne.

⁸ Cf. *Ov. Met.* VI 424-674.

⁹ De Erecteo, hijo y heredero de Pandión, se habla, con todo, en *Ov. Met.* VI 677.

liza aquí no para convencer a Pandión, sino para seducir a Filomela; d) la huida de las dos hermanas tras el banquete antropófago antes de que se apercibiera Tereo de la naturaleza de las viandas; e) la metamorfosis de las dos muchachas, acorraladas por Tereo en Fócide, se opera como consecuencia de una súplica a los dioses; f) Progne se transforma en ruiseñor, y Filomela en golondrina, de acuerdo con la tradición griega¹⁰.

2. EL TEMA DE PROGNE Y FILOMELA EN LAS LITERATURAS MODERNAS

Convertida, a su vez, en versión canónica, la historia ovidiana se constituye en fuente inspiradora de la que, de una manera más o menos directa, bebieron los autores de las diversas versiones del tema en la literatura posterior, tanto en lengua latina¹¹ como romance: francesa¹², italiana¹³, española, e incluso en las lenguas no romances incorporadas más tarde a la tradición occidental, como la inglesa¹⁴, la alemana¹⁵, la holandesa¹⁶ o la danesa¹⁷. En español¹⁸ son conocidas

¹⁰ Resulta extraño, en efecto, que sea Filomela, la muchacha sin lengua, la que acabe metamorfoseada en ruiseñor, y no en golondrina, un ave de canto tan poco armónico que los griegos derivaron de su nombre un verbo para describir el sonido de una cháchara ininteligible (*chelidontídein*); también nuestro *chillar* aludía en su origen, propiamente, al sonido desapacible que emite la golondrina. A Progne, la madre tardíamente arrepentida de haber asesinado a su propio hijo, le cuadraba más, sin lugar a dudas, el quejido incesante, de día y de noche, y estación tras estación, del ave canora por excelencia, el armonioso ruiseñor. Y así, de hecho, era la doble metamorfosis en la tradición griega antigua, pero en la tradición romana se produjo la inversión que ha llegado hasta las literaturas modernas, que hace que sea Filomela quien se convierta en ruiseñor, probablemente por una falsa etimología, que interpretaba su nombre (pese a las cantidades vocálicas) como «amiga del canto». El primer autor que atestigüa dicho cambio es Agatárquides, *De Mari Rubro* 7 (GGM I 114,33), aunque sólo menciona la metamorfosis de Tereo y Filomela, sin hacer referencia a Progne.

¹¹ Así, la influyente tragedia de Gregorio Correr: *Progne* (1558).

¹² En Francia, ya en el siglo XII Chrétien de Troyes elaboró una versión del tema que se incluyó después en el *Ovide Moralisé* (VI 2217-3840), y más tarde compusieron tragedias sobre el mismo tema M. de la Volière (1761), A. Renou (1773) y A. M. Lemierre (1787).

¹³ Girolamo Parabosco (ca. 1524-1557) es autor de una tragedia titulada *La Progne* (1548); Ludovico Domenichi (1515-1564) publicó una tragedia, titulada igualmente *Progne*, en 1561, y Veronica Tagliazucchi otra homónima en 1766.

¹⁴ En Inglaterra tenemos versiones tempranas de Geoffrey Chaucer, en *The Legende of Good Women* (1381-1385), John Gower (*Confessio Amantis* V 5551-6049, ca. 1390), George Gascoigne (*The Complaynt of Philomene*, 1576) y George Pettie (*A Petite Pallace of Pettie His Pleasure*, 1576). El tema de Filomela ocupa un importante papel en Shakespeare, en particular, en *Titus Andronicus*, para lo que nos remitimos a nuestro análisis en A. M.^a MARTÍN RODRÍGUEZ, *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León 2003.

¹⁵ Gottfried Herder (1744-1803), por ejemplo («Philomela an ihre Schwester Progne»), tradujo en 1795 una versión neolatina de Jakob Balde (1604-1668), y Goethe (1749-1832) compuso en 1782 un poema titulado «Philomele».

¹⁶ Samuel Coster (1579-1665) publicó en 1615 una tragedia titulada *Itys*.

¹⁷ Bernhard Severin Ingemann (1789-1862), por ejemplo, publicó en 1813 una colección de poesía titulada *Progne*.

¹⁸ Una primera aproximación al tema puede verse en A. ZAPATA, «Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos* 92 (1987), pp. 23-58.

las versiones teatrales de Timoneda (ca. 1520-1583), que publicó una tragicomedia titulada *Filomena* en 1564, Guillén de Castro (1569-1631), autor de *La Comedia de Progne y Filomena*, publicada en 1621, aunque se pusiera en escena, probablemente, un decenio antes, o Rojas Zorrilla (1607-1648), cuya comedia *Progne y Filomena* se estrenó en Madrid en junio de 1636. Lope de Vega dedicó al tema una elegante fábula mitológica (*La Filomena*, Madrid, 1621), y son muy numerosos los romances que tratan de esta infortunada historia.

3. UNA VERSIÓN POCO CONOCIDA DEL TEMA DE FILOMELA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII-XVIII: LA *FILOMELA* DE GONZALO ENRÍQUEZ DE ARANA

No es nuestra intención en este trabajo ofrecer un elenco de las versiones de este tema mítico en la literatura universal¹⁹, sino centrarnos en la literatura española, y, en particular, en una versión poco conocida del tema, la realizada por un poeta cordobés, que vivió a caballo entre los siglos XVII y XVIII, el montillano Gonzalo Enríquez de Arana. *La Filomena* de Lope, en efecto, no es la única fábula mitológica dedicada al tema de Filomela en nuestra literatura, como ya señaló José María de Cossío, que se refiere, además, brevemente, a la versión de Antonio López de Vega (1620) y a las dos burlescas que compusieron Gonzalo Enríquez Arana y Diego Blanco Carrillo (1717)²⁰.

3.1. Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738). Algunos datos sobre su vida

Don Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, presentaba a mediados del siglo XIX una semblanza no muy halagüeña de nuestro personaje, que comienza con una breve referencia a las penosas circunstancias de su vida:

«Vivía por entonces en Montilla [...] un poeta, don Gonzalo Enríquez de Arana, enfermo siempre, hasta el punto de tener constantemente embargado el uso de las piernas y de las manos. Buscaba resignación y alivio a su desgracia en la religión y en las letras. Escribió una copiosa colección de poesías»²¹.

¹⁹ Un resumen puede verse en J. D. REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. II, Oxford 1993, pp. 895-898.

²⁰ J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952. Sobre la *La Filomena* de Lope, cf. pp. 319-330; sobre la versión de López de Vega, pp. 370-372; sobre la de Enríquez de Arana, pp. 749-750, y sobre la de Blanco Carrillo, pp. 760-761. Una edición y un amplio comentario de la versión de Blanco ofrecemos en A. M.^a MARTÍN RODRÍGUEZ, «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), pp. 243-303.

²¹ L. A. DE CUETO, *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo LXI. Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid 1869 (reimp. 1952), p. XX). En nota, se añade: «Consérvanse muchas de ellas en un códice abultado, que posee el señor don Pascual de Gayangos».

La evaluación de la calidad de su extensa obra, que sigue inmediatamente a las líneas que acabamos de transcribir, explica quizás por qué el autor de una obra tan voluminosa no ha merecido, hasta hace apenas unos años, el interés de la crítica:

«Todas ellas demuestran soltura y abundancia, pero son por extremo triviales y conceptuosas. A tan perversa y lamentable situación había llegado el gusto, que las poesías de Enríquez de Arana, con ser tan malas, no eran de las peores que andaban en auge por aquellos tiempos. La plaga de malos poetas que había entonces despierta su ira poética, y escribe contra ellos, sin caer en que sus propios versos no son en realidad sino una parte de aquella plaga que tan molesta le parecía. Alguna vez, cuando recuerda su doliente estado, acierta con acentos naturales, que expresan con sinceridad las amarguras de su infortunio».

La opinión del marqués de Valmar ha pesado como una losa sobre la reputación literaria del montillano, y su ingente obra ha permanecido inédita, y prácticamente inadvertida hasta nuestros días. Recientemente, con todo, un investigador también cordobés, Antonio Cruz Casado, ha dedicado una serie de estudios a la vida y obra de Enríquez de Arana, tratando de atraer sobre su figura la atención de la crítica y de los lectores. A partir de sus trabajos podemos, por tanto, hacernos una idea más detallada de las peripecias de su ingrata vida. Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto²² nace en Montilla el diez de enero de 1661, hijo de Juan Enríquez de Arana y Leonor María del Puerto y Mendoza. Pertenece el poeta a una noble familia de caballeros, procedente de Aguilar de la Frontera, aunque oriunda de Cabra. Gonzalo es el último hijo de una amplia familia, cuyo linaje, por rama masculina, se apagará con él. Aquejado, probablemente, de una salud endeble desde su nacimiento, a los veintitrés o veinticuatro años sufre una enfermedad que lo deja impedido. Obligado, como dice él mismo, «a observar clausura sin haberla profesado», se dedica intensamente a la poesía «para recreo y alivio de su soledad y tristeza». Muere en Montilla, en febrero de 1738, a los 77 años de edad.

3.2. La obra de Gonzalo Enríquez de Arana

Las desdichadas circunstancias de la vida de nuestro poeta hicieron que se dedicara al cultivo de la poesía con una intensidad casi enfermiza. El fruto de todo ello fueron más de cuatro mil composiciones, compuestas a lo largo de cin-

²² Resumimos los datos que ofrece A. CRUZ CASADO, «Las *Octavas a la Infancia del Hombre*, un poema inédito de Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738) en los albores del siglo XVIII», R. Morales Raya (ed.), *Homenaje a la Profesora María Dolores Tortosa Linde*, Granada 2003, pp. 107-146 [pp. 109-112], que había presentado ya anteriormente en «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del Barroco tardío», J. Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. Actas IRVINE-92*, volumen V, 1994, pp. 99-106 [pp. 101 ss.]. Una brevíssima semblanza del autor y su circunstancia puede verse también en J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas...*, p. 677.

cuenta años, que se incluyen en una colección llamada *El cisne andaluz*, transmitida en dos extensos volúmenes manuscritos y autógrafos que se conservan en la Biblioteca Nacional, el primero (Ms. 17492), y en la Real Academia de la Historia, el segundo²³. Casi todas estas composiciones habían permanecido inéditas hasta que dedicara a ellas su atención Antonio Cruz Casado²⁴.

Sus composiciones pueden dividirse en tres grupos: poemas, piezas dramáticas y un texto en prosa (*Política de cartas*), compuesto por una serie de modelos de epístolas²⁵. De su producción dramática se nos han conservado las siguientes obras: una loa de carácter áureo y mitológico, *El perdido mejorado*, con motivo de un cumpleaños del joven heredero del marquesado de Priego; un *Sainete cantado entre dos coros*, en el que ángeles y músicos glosan un acto religioso en Montilla; un breve «Fin para el *Entremés de los sordos*», realizado a petición de un amigo; una loa para celebrar la elección de abadesa del convento montillano de Santa Ana²⁶, y una extensa comedia centrada en la muerte del duque de Béjar, acaecida durante el sitio de la ciudad de Buda en julio de 1686, titulada *El siempre heroico español, trágico fin de su madre*²⁷.

En cuanto a su extensísima obra poética, Cruz Casado la divide en tres grupos, centrados respectivamente en: a) el mundo personal: poemas de carácter autobiográfico, con alusiones a sus familiares, amigos o vecinos, epístolas, epitafios, referencias a la vida cotidiana en su ciudad, poemas dedicados a la nobleza local, con ocasión de nacimientos, cumpleaños, fallecimientos...; b) el mundo histórico: poemas dedicados a los reyes españoles, a sucesos nacionales e internacionales de la época..., de escaso valor lírico, pero interesantes por sus detalles curiosos; c) el mundo cultural, en el que se incluyen sus numerosos poemas mitológicos, quizás los únicos que han atraído la atención de la crítica, con enfoques muy variados: versiones líricas, pedestres o irónicas. Hay también poemas inspirados en la historia antigua y en la Biblia, sin que falten composiciones satíricas, ejercicios de estilo o poemas de carácter lingüístico y etimoló-

²³ *El Cysne andaluz. Segunda parte*, Madrid, Real Academia de la Historia, sign. 9/2599. Cf. F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo III*, Madrid 1984, p. 171, que lo fecha en 1733.

²⁴ Una selección de las mismas se editó en A. CRUZ CASADO, *Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto. El Cisne Andaluz*, edición, introducción y notas de Antonio Cruz Casado, Montilla 1996; se trata de un libro agotado, del que sorprendentemente no hay ejemplares en ninguna de las bibliotecas universitarias españolas, aunque puede consultarse en la Biblioteca Nacional (referencia 10/66657). En su trabajo de 2003 (cf. nota 22) se editan las *Octavas a la Infancia del Hombre*, uno de sus poemas más importantes, lleno de elementos autobiográficos, compuesto por una introducción en silvas seguida de 116 octavas.

²⁵ A. CRUZ CASADO, «Las *Octavas a la Infancia del Hombre*...», p. 112.

²⁶ Cf. A. CRUZ CASADO, «Una loa inédita del Barroco tardío para el convento de Santa Ana de Montilla (Córdoba)», M. Peláez del Rosal (ed.), *IV Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*, Córdoba 2000, pp. 549-583.

²⁷ Tomamos las informaciones sobre la dramaturgia de Arana que preceden de A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738) y su obra teatral en el barroco tardío», I. Arellano *et al.* (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II: Teatro*, Pamplona 1996, pp. 121-128, que estudia especialmente la comedia *El siempre heroico*. Una descripción más breve de su producción dramática había ofrecido en la p. 102 de su trabajo de 1994 citado en la nota 22.

gico. Los menos abundantes son los poemas amorosos, por dolorosas razones fáciles de comprender²⁸. Aparte de esta división temática, señala también Cruz Casado la tendencia a agrupar algunos poemas en series, como los más de 400 epigramas dedicados a los oficios de la época, que le parecen interesantes para la historia de las costumbres, los 64 poemas dedicados a santas, los dedicados a los ríos de la tierra, variedades de árboles, maravillas del mundo...²⁹ En este curioso rasgo de su producción poética Cruz Casado ha creído ver un elemento de modernidad en el poeta, que lo acercaría al mundo borgiano:

«... Enríquez de Arana parece dar la sensación de querer poetizarlo todo, de hacer un poema para cada elemento del universo, para cada idea, a la manera de aquel personaje del *Aleph*, de Jorge Luis Borges, llamado Carlos Argentino, que 'se proponía versificar toda la redondez del planeta'»³⁰.

Cruz Casado ha dedicado también un trabajo específico a la poesía de tema mitológico del montillano, en el que ofrece un listado alfabético de 114 figuras mitológicas o relacionadas con la cultura antigua a las que dedica Enríquez de Arana una o varias composiciones (pp. 285-294), y edita, como muestra, tres romances, consagrados a Perseo y Andrómeda, Píramo y Tisbe, y Polifemo enamorado (pp. 295-297). Las características de la poesía mitológica de Arana, según Cruz Casado, serían las siguientes: *a*) soslayamiento de los grandes mitos o teogonías en favor de historias amorosas bien conocidas, normalmente con final trágico; *b*) gusto por la narración objetiva, con notorio desapasionamiento, que se acerca muchas veces a un franco desdén; *c*) escaso empleo de rasgos caricaturescos y de marcado carácter irónico, a la manera de Quevedo o del Góngora burlesco en el tratamiento de temas mitológicos; *d*) presencia de narraciones personalizadas puestas en boca de los mismos protagonistas míticos, que se quejan de su infortunio o evocan los episodios más destacados de su biografía mítica, lo que podría compararse, creo yo, *mutatis mutandis*, a la técnica ovidiana en las *Heroidas*. Enríquez titula frecuentemente estas composiciones «recitativos», y en ellas, según Cruz Casado, «se aprecia cierta nota de frescura o de espontaneidad, detalle que potencia igualmente la flexible forma métrica de estos poemas»³¹. Normalmente se trata de personajes secundarios de la tradición mitológica, como Argos, Polifemo, Alfeo, Ínaco o Ío, en lo que, de manera inconsciente, coincide nuestro poeta, creo yo, con una nota clave de la estética alejandrina; *e*) empleo frecuente de la mitología con un carácter moralizante y ejemplar; *f*) se intenta buscar, a veces, una explicación interna, dedu-

²⁸ A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del Barroco tardío»..., pp. 103-104.

²⁹ A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del Barroco tardío»..., pp. 102-103, y «Las *Octavas a la Infancia del Hombre...*», pp. 112.

³⁰ A. CRUZ CASADO «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del Barroco tardío»..., pp. 103, y «Las *Octavas a la Infancia del Hombre...*», p. 112.

³¹ A. CRUZ CASADO, «Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738)», F. Cerdán (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse 1994, pp. 281-297 [p. 283].

cida de la propia tradición mitológica, de determinados detalles en la representación canónica de un personaje: por qué pintan a Apolo sin barba, por qué le dedican el cantar bucólico, por qué se le hacen determinados sacrificios ... preocupación etiológica que entronca de nuevo a nuestro poeta, en mi opinión, con la estética calimaquea; g) en la mayor parte de los empleos, con todo, la referencia mitológica debe considerarse como simple adorno de la expresión literaria.

3.3. Valoración de la obra de Enríquez de Arana

Por haber permanecido su extensa obra prácticamente inédita hasta nuestros días, los acercamientos de la crítica al autor y a su obra han sido escasos, a pesar de los innumerables datos autobiográficos que encierran los propios poemas. El contundente juicio, a mediados del siglo XIX, del Marqués de Valmar, en todo caso, ha condicionado gravemente la recepción de la obra de este desdichado poeta.

La opinión de José María de Cossío, en su influyente libro sobre la fábula mitológica en España, tampoco es, como luego veremos con más detalle, muy favorable:

«Su facilidad y abundancia es muy superior a su interés poético, pero su frecuente trivialidad está compensada por la ausencia de rasgos de pésimo gusto, que eran habituales entre los poetas de su tiempo»³²;

aunque, como recuerda Cruz Casado, Cossío reproduce versos únicamente de tres poemas mitológicos de Arana: *A los mentidos amores del tirano y fabuloso Júpiter en solicitud de la hermosa Calisto*, un cantable en cuatro liras leoninas en las que Júpiter declara su amor³³; el ya citado romance *A la fábula de Andrómeda y Perseo*³⁴, y *A la fábula de Progne y Filomela*, a la que luego nos re-

³² J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, p. 677.

³³ J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, pp. 640-641. La composición, de la que cita sólo el estribillo («Pues al viso, a la llama y al noble fuego / de la luz de tus ojos, nunca me niego»), parece a Cossío muy representativa de la tendencia culterana que representa Calderón. Se hace referencia también en estas páginas a un recitativo sobre Atalanta e Hipomenes, al que no alude Cruz Casado, del que se reproducen los primeros versos, por la singularidad del metro: «Ya la ninfa Atalanta / va corriendo y levanta / con decoro / las tres manzanas de oro: / y entonces se adelanta / Hipomenes, usando, al ver que vuela, / de engaño, astucia, maña y precautela». El juicio de Cossío sobre ambas composiciones no es muy halagüeño: «No merecen más examen estas piecicillas, que, salvo su significación, no tienen más mérito».

³⁴ J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, pp. 677-678. Para Cossío se trata de la pieza de más empeño del manuscrito (parece que Cossío sólo cotejó la primera parte de *El Cisne Andaluz*, conservada en manuscrito de la Biblioteca Nacional), y pone de manifiesto, como defectos, los ecos gongorinos, amalgamados con un notable prosaísmo, y el abuso del equívoco, si bien concede que «muchas veces la dición es noble, aunque sin abandonar el vocabulario culto». En total cita 16 versos del romance, publicado luego completo, como ya dijimos, por A. CRUZ CASADO, «Los poemas de tema mitológico...», pp. 295-296.

feriremos con más detalle. Como los tres se encuentran en el primero de los dos volúmenes de *El cisne andaluz*, el que se conserva en la Biblioteca Nacional, Cruz Casado deduce que Cossío no conoció el segundo volumen, que guarda la Academia de la Historia, y que no pudo, por tanto, apreciar el alcance de la poesía de tema mitológico de Arana, que supera las cien composiciones³⁵.

El rasgo más censurado en la poesía de Arana es su aparente gongorismo. Sin negar del todo este rasgo, Cruz Casado señala también en su estilo una notoria afinidad con otros autores, como Calderón, afinidad en la que también había insistido, como vimos, Cossío, Bances Candamo y el propio Quevedo³⁶, e incluso cree ver en el decurso de su obra «una simplificación de los recursos literarios en favor de la sencillez y de la expresión directa»³⁷. Significativo le parece, para desterrar la idea de un Enríquez gongorino extremado, que en composiciones especialmente adecuadas para desplegar los recursos literarios tan gratos a los seguidores del racionero cordobés, como la dedicada al Polifemo enamorado, tema en el que el influjo gongorino ha sido determinante en las versiones posteriores, manifieste un estilo bien distinto del de su paisano.

Cruz Casado, el crítico que más profundamente ha estudiado la obra del montillano, tiene de su obra una opinión más favorable que la contundentemente expuesta por Leopoldo Augusto de Cueto o los fríos comentarios de Cossío. Su opinión sobre la métrica de los poemas es muy positiva:

«Desde el punto de vista métrico la variedad es también uno de los elementos característicos. Arana parece preferir los metros cortos y las estrofas breves; así resultan dominantes los octosílabos agrupados en redondillas, quintillas, villancicos, coplas de pie quebrado o décimas, la mayoría de ellas de gran perfección, pero también hay epístolas en tercetos encadenados, liras, romances heroicos, octavas o sonetos, recurriendo entonces, como es usual, al empleo de los versos endecasílabos, igualmente conseguidos, junto a otras formas menos definidas desde el punto de vista métrico, como los recitativos, tonos, retrógrados, epígrafes y lemas»³⁸,

y, aunque reconoce que es un autor de segunda fila, cree que con la edición y estudio de su obra puede, al menos, mejorarse el conocimiento de su momento

³⁵ A. CRUZ CASADO, «Los poemas de tema mitológico...», p. 282. Por otra parte, Cossío equivoca la referencia del manuscrito, lo que ha creado problemas en la localización del mismo, tanto a A. CRUZ CASADO (cf. «Las Octavas a la Infancia del Hombre...», p. 108 n.1) como a quien suscribe. Agradezco a los servicios de información de la Biblioteca Nacional la celeridad con la que me confirmaron la referencia correcta, una vez que, leyendo a Cruz Casado, caí en la cuenta del error de Cossío, que también a mí me había despistado. Agradezco también a Mónica Martínez la búsqueda y suministro de algunos materiales bibliográficos.

³⁶ A CRUZ CASADO le parece Arana incluso más quevediano que gongorino; además, opina, «si bien Arana menciona en alguna ocasión a Góngora, equiparado a Quevedo... lo cierto es que la época de nuestro poeta está ya bastante lejana de la de Góngora» («Los poemas de tema mitológico...», p. 282).

³⁷ A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz...», p. 100, y «Las Octavas...», p. 109.

³⁸ A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz...», p. 105.

cultural, que no es de los más estudiados, y se permitirá que se divulgue la producción de un autor que soñaba con editar su obra, sin haber podido conseguirlo, pese a la meticulosidad con la que había preparado una versión de ella para la imprenta:

«... si bien la obra literaria de Gonzalo Enríquez de Arana no es la de un escritor de primerísima fila (recordemos que sólo hay un Góngora y un Quevedo), no merece, en nuestra opinión, el olvido en que se encuentra, puesto que, junto con los valores intrínsecos de su creación, su conocimiento y estudio ayuda a bosquejar mejor el panorama mal conocido de su momento cultural, al mismo tiempo que se rescata un autor que soñaba con editar su obra, cosa que intentó por todos los medios y que no consiguió; gran parte de ella está prácticamente preparada para la imprenta, incluso con minuciosas indicaciones para la impresión que transmite el propio escritor»³⁹.

Sería, pues, muy conveniente que se publicara la obra de Enríquez en una edición capaz de ponerla al alcance de la crítica⁴⁰ y de los lectores interesados por esa época crucial en nuestra historia en la que España se despedía de los Austrias, y abría una nueva página con los Borbones.

3.4. La versión de Enríquez de Arana del mito de Filomela. I: edición

En la primera parte de *El cisne andaluz* (Ms.17492⁴¹, ff. 235v-236v), se encuentra una composición titulada «A la fábula de Progne y Filomela. Endecasylabos». Arana dedica en ella su atención a un tema mitológico que había ya para entonces despertado, como dijimos en páginas anteriores, un enorme interés en nuestra literatura. Aunque el autor en su título identifica la métrica como «endecasylabos», como señala Cossío, lo que él llama «endecasylabos» «son, en realidad, unas clásicas endechas...»⁴². Se trata, en efecto, de la llamada endecha *endecasílabo* o *real*, compuesta por tres versos heptasílabos y otro endecasílabo, que forma asonancia con el segundo. El poema consta de un total de 80 versos susceptibles, por tanto, de dividirse en veinte estrofas de cuatro. Se mantiene la rima asonante e-o en los versos pares a lo largo de todo el poema, con excepción del verso 30 (e-u: *Venus*).

³⁹ A. CRUZ CASADO, «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz...», p. 105, y «*Las Octavas...*», pp. 112-113.

⁴⁰ Recuérdese lo dicho en la nota 24 sobre las dificultades para consultar la edición parcial realizada por A. CRUZ CASADO en 1996.

⁴¹ La descripción del manuscrito puede verse en P. ROCA, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a Don Pascual Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional, redactado por Don Pedro Roca*, Madrid 1904, p. 235: «699. *El Cisne Andaluz*: en seis libros. Colección de poesías inéditas de D. Gonçalo Henríquez Harana y Puerto, caballero, natural de Montilla, que floreció a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Autogr. 600 págs., 4.º Hol.». Las dimensiones son 210x150 mm.

⁴² J. M.^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, p. 750. Las demás referencias a Cossío corresponden a esta misma página, en la que despacha someramente el poema que comentamos.

La intención del poema, como señalara Cossío, es burlesca, pero, a diferencia del otro autor que trató de contar la fábula en la misma clave, Diego Blanco Carrillo, no acaba de conseguir su intento:

«No toma en serio el tema... Trata la fábula de ser burlesca y no lo consigue del todo, y tan sólo sí ser poco decorosa».

Cita Cossío, a continuación, el comienzo de la fábula, tras el que emite una opinión no muy favorable sobre el desarrollo de la historia y la técnica narrativa de Arana:

«Narra el caso muy abreviadamente y sin color poético alguno».

Como muestra de su estilo transcribe dos estrofas, las que siguen a las transformaciones de Progne, Filomela, Tereo e Itis (*cf. infra* los vv. 65-72 de nuestra edición), que le permiten identificar uno de los rasgos principales de esta composición, el moralismo, una de las características predominantes que había señalado Cruz Casado, como se recordará, en la poesía mitológica de Arana, tras lo cual remata su gélido comentario citando el final del poema, que le parece también frío:

«Esa tendencia moral que apunta en la primera de las endechas últimamente copiada predomina en el resto de la fábula, que termina fríamente».

Este tratamiento frío, desapasionado y desdeñoso de la historia mítica no pasó tampoco desapercibido a Cruz Casado en su estudio de los poemas mitológicos de Arana, cuando señala cómo éste, en la elección de sus temas mitológicos, prefiere:

«... las historias secundarias y trágicas de los enamorados más conocidos... todas ellas narradas de forma objetiva, con marcado desapasionamiento la mayoría de las ocasiones, a veces incluso con cierto desdén no disimulado, como se ve, por ejemplo, en la sangrienta historia de Progne y Filomela, friamente expuesta, que termina con una reflexión de marcado carácter despectivo, debido, quizás, a la falta de moralidad que se advierte en los actos de sus protagonistas»⁴³.

Editamos, a continuación, el texto completo de la versión de Enríquez de Arana del mito de Filomela, que no fue incluida por Cruz Casado en su edición parcial de la obra del montillano⁴⁴. Hemos mantenido las grafías del manuscrito, pero regularizamos la acentuación, signos de puntuación y uso de mayúsculas de acuerdo con los criterios modernos.

⁴³ A. CRUZ CASADO, «Los poemas de tema mitológico...», pp. 282-283.

⁴⁴ Agradecemos a Antonio Cruz Casado su amabilidad al proporcionarnos su propia transcripción del texto antes de que hubiéramos podido localizar la signatura correcta del manuscrito.

[f. 235 v]

A la fábula de Progne y Philomela
Endecasílabos

Con el poeta Ovidio
decir un cuento quiero,
o una fábula, que
todo es uno; y assí, vaya de cuento.
5 Érase una madama
rica y en tanto extremo
cruel, que en ella estubo
de sobra el tener zelos para serlo.
10 Llamose Progne y fue
hija del cavallero
nombrado Pandeón,
rey de Athenas, emporio de los griegos.
Por dar gusto a sus padres,
15 cassose con Pereo,
rey de Thracia, y tan loco
que mezcló lo lustroso con lo obsceno.
De esta unión tubo a Itys,
en cuyo nacimiento,
20 antes que de Amalthea,
exerció de Medea el ministerio.
[f.236r] Fue el casso que embiando
por Philomela, a tiempo
que se hallaba preñada,
25 por tener con su hermana algún consuelo,
su esposo fue por ella,
y dándosela el suegro,
profaná en el camino
de su misma cuñada el candor regio.
30 Ella perdió assí el nácar
más puro que el que a Venus,
diosa y reyna de Gnido,
la dio el ser en la espuma de su centro.
Después pressa y sin lengua
estando, por el hecho
35 de aquel traidor, suplió
la falta de papel en un pañuelo.
En él escribió el casso
con seda, y en secreto
embiósele a Progne,
40 quien de su esposo deszifró el enredo.
Sintiolo, y a su hermana
dio libertad, y luego
mató a Itys, después
de haberle ya parido y dado el pecho.

- 45 Guisole, y en la messa
le puso, y sin saberlo,
comió del hijo el padre,
haciendo de sus carnes alimento.
- 50 Mostrole la cabeza
después, mas él por esto
[f. 236v] corrió tras de su esposa,
que un yerro haze caer en muchos yerros.
- 55 Siguiolá, y en su alcance
no dexó de ir blandiendo
sobre ella y sobre el vulgo
el assombro que causa un rey tremendo.
- 60 Y por esto los dioses
a Progne convirtieron
en golondrina, y en
abubilla bolvieron a Pereo.
- 65 A Itys transformaron
también en faysán tierno,
y en ruyseñor canoro
a Philomela, en fe de sus lamentos.
- 70 Conque assí todos cuatro,
(bueltos en aves), vieron,
al son de sus arrullos,
puesta en tono la voz del escarmiento.
- 75 Y, en fin, con tomar alas,
en los ayres se hizieron
tan otros, que ni un rastro
de lo que avían sido se vio en ellos.
- 80 Mas, ay, que no se ha visto
en los que toman vuelo
que ante los ojos dexen
algún rastro o señal de lo que fueron.
- Este fue el fin que tubo
todo aqueste embeleco,
esta fábula toda,
todo este embuste, y acabose el cuento.

3.5. La versión de Enríquez de Arana del mito de Filomela. II: Comentario.

Lo primero que llama la atención en esta desmayada versión de Enríquez es la extensión del poema, que casa mal con la técnica amplificatoria propia de la llamada «fábula mitológica». Si la versión ovidiana se cuenta en 250 versos (*Ov. Met.* VI 424-674), el número de versos que ocupa la historia en sus traductores se amplía notablemente: 440, por ejemplo, en Felipe Mey, 491 en Sánchez de Viana, 560 en Ludovico Dolce... Y otro tanto puede decirse de la fábula mito-

lógica: Lope emplea en *La Filomena* 1360 versos, divididos en tres cantos, y López de Vega en su *Filomela* 544. En cambio Blanco Carrillo en su versión burlesca del tema emplea sólo 150, cifra que, con todo, dobla casi la de Enríquez. Se diría, pues, que el intento de éste no es, como el de otros adaptadores de la historia mítica, el explayarse en los detalles de una versión amplificada, sino más bien salir airoso del empeño de una manera sucinta, y casi de compromiso.

La primera estrofa (vv. 1-4) nos presenta al modelo confeso de Arana, que no es otro que Ovidio, el autor de la versión considerada canónica, y se especifica, es verdad que con un juego de palabras sobre la polisemia de «fábula», el género al que el autor quiere que adscribamos el poema, la fábula mitológica:

«Con el poeta Ovidio
decir un cuento quiero,
o una fábula, que
todo es uno; y assí, vaya de cuento».

El enfoque desmitificador se anuncia desde el principio, pues se asimila la historia a un cuento, en su doble sentido de relación que se hace de algo y de superchería, sin viso alguno de verosimilitud o realidad, que aparece ya en la definición del vocablo en el *Diccionario de Autoridades*, asociando «cuento» a «fábula»:

«Es tambien la relación ò noticia de algúna cosa sucedida: Y por extension se llaman tambien assi las fábulas, ò consejas, que se suelen contar à los niños para divertirlos».

La misma precaución, que quizá no estaba de más en los primeros años de aquel siglo que se llamaría después *de las Luces*, encontramos, significativamente, al comienzo de la versión burlesca de Blanco Carrillo de 1717:

«Mándame la señora Academia
cante la bobería
de los pájaros Progne y Philomela:
cómo sin tener lengua esta mozuela
sin ruegos, sin tormento, sin guitarra
cantó mejor y aun más que una zigarra:
y que el cuento con todas circunstancias
reduzca en ovillejos a ocho estancias»⁴⁵.

A pesar de que el poeta se remite como fuente a la historia ovidiana, no comienza su versión de los acontecimientos, como en Ovidio, focalizando la acción, primero sobre Tereo⁴⁶, e inmediatamente después sobre Pandión⁴⁷, sino, ya

⁴⁵ Ms. 3943 de la Biblioteca Nacional, f. 47r.

⁴⁶ *Threicius Tereus haec auxiliaribus armis / fuderat, et clarum uincendo nomen habebat* (Ov. *Met.* VI 424-425).

⁴⁷ *Quem sibi Pandion opibusque uirisque potentem / et genus a magno ducentem forte Gradiuo / conubio Prognis iunxit* (Ov. *Met.* VI 426-428).

desde el principio, sobre Progne. Antes de nombrarla, en la estrofa segunda (vv. 5-8), se insiste en dos cualidades de la princesa ateniense de las que no se hace mención en Ovidio: la riqueza y la crueldad; una crueldad tan grande, que ni siquiera le hubieran hecho falta los celos para ponerla en movimiento:

«Érase una madama
rica y en tanto extremo
cruel, que en ella estubo
de sobra el tener celos para serlo».

En Ovidio, al comienzo de la historia, se acentúa más bien la riqueza de Tereo, que es uno de los motivos por los que quiere Pandión trabar con él una alianza. La crueldad de Progne, por su parte, no se pone en marcha hasta que se entera del comportamiento inicuo de Tereo, y en ningún momento de la historia ovidiana se sugiere que el motivo por el que se da muerte a Itis sean los celos por la infidelidad de su marido.

Tras esta descripción caracteriológica de la que se considera auténtica protagonista de la historia, en la estrofa tercera (vv. 9-12) se nos da su nombre («Llamose Progne») y su filiación («y fue / hija del cavallero / nombrado Pandión, / rey de Athenas»), sin que haya aquí apartamiento alguno de la versión ovidiana.

En la cuarta estrofa (vv. 13-16) se hace referencia al matrimonio de Progne con Tereo, a quien se llama en el poema «Pereo», contemplado desde la perspectiva de ésta («cassose con Pereo, / rey de Thracia»), y no, como en Ovidio, desde la perspectiva de Pandión, que es quien une a su persona a Tereo mediante el matrimonio de Progne (*quem sibi Pandion... conubio Prognēs iunxit*, *Ov. Met.* VI 426-428), por una impecable razón de estado: su abundancia en recursos y hombres, adobada, además, con un linaje esclarecido. En la versión de Enríquez, simplemente, se nos dice que Progne se casa con Tereo «por dar gusto a sus padres». No hay, por otra parte, mención alguna en Ovidio de la esposa de Pandión, aunque sí en alguna versión castellana del tema que podría haber conocido nuestro poeta. En *La Filomena* de Lope, por ejemplo, a Pandión, aunque viudo, se le aparece en sueños la reina Arminda, de acuerdo con el tópico épico del sueño premonitorio. La estrofa incluye también una somera descripción caracteriológica de Tereo («tan loco, / que mezcló lo lustroso con lo obsceno»), en la que hay, tal vez, un juego de palabras basado en la polisemia de «lustroso», que podría aludir tanto al origen esclarecido del tracio como a su prestancia física.

Pasa por alto nuestro poeta los malos augurios que rodearon la boda de Progne y Tereo, artísticamente presentados por Ovidio⁴⁸, y describe sucintamente sus efectos en la estrofa quinta (vv. 17-20): «de esta unión tubo a Itys». La estrofa nos permite confirmar uno de los elementos característicos de la versión que

⁴⁸ Véase nuestro análisis en *De Aedón a Filomena...*, pp. 119-126.

analizamos: el gusto por la anticipación. Si en la segunda estrofa se hacía cruel a Progne antes de que la hicieran tal las tropelías de Tereo, y en la cuarta se hacía obsceno a Tereo antes de que los acontecimientos así lo manifestasen, ahora se adelanta el futuro comportamiento de Progne con su hijo, una vez ya nacido, que no habrá de ser el de una madre nutricia, como lo fue Amaltea para Zeus, sino el de una Medea, que dio muerte a su progeñe («en cuyo nacimiento, / antes que de Amalthea / ejerció de Medea el ministerio»). Esta machacona insistencia en la anticipación parece un empleo torpe y mal asimilado de las advertencias sutiles que hace Ovidio sobre el desenlace negativo que tendrá la historia, que funcionan como «comentarios editoriales» o intrusiones del narrador, para tratar de evitar que el receptor se deje engañar por el aplazamiento de la desgracia que habían preanunciado los malos augurios de la boda. Así, tras referirse a la alegría de los tracios y de sus reyes por la pronta concepción de un heredero, el narrador comenta: *usque adeo latet utilitas* (Ov. *Met.* VI 438); cuando Filomela, haciendo eco a Tereo, pide al anciano Pandión que autorice su viaje a Tracia, el narrador precisa que lo pide *perque suam contraque suam... ipsa salutem* (*ib.* VI 477); y, cuando el anciano finalmente concede lo que sus dos hijas le ruegan, se nos dice que Filomela da gracias a su padre, *et successisse duabus / id putat infelix, quod erat lugubre duabus* (*ib.* VI 484-485). En la estrofa hay, además, otro eco de la técnica ovidiana; hemos dicho que Arana soslaya el sugestivo tema de los augurios durante la boda, pero la contraposición ovidiana entre la ausencia a la misma de las divinidades que deberían haber asistido («*non pronuba Iuno, / non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto*», *ib.* VI 428-429) y la presencia, en cambio, de las que habría sido mejor que se hubieran ausentado («*Eumenides tenuere faces de funere raptas*», *ib.* VI 430), se transmuta aquí en la contraposición entre el personaje mítico a quien habría sido mejor que Progne imitara, pero no imitó («antes que de Amalthea») y aquel otro al que acabaría imitando, cuando no debería haberlo hecho («ejerció de Medea el ministerio»).

En la narración de los acontecimientos que siguen a la boda, Enríquez opera una concentración temporal. En Ovidio transcurren cinco años antes de que Progne, que ya ha tenido a su hijo, sienta el deseo de ver a su hermana; Enríquez, en cambio, sitúa la petición, en la estrofa sexta (vv. 21-24), cuando Progne está aún embarazada («Fue el casso que embiando / por Philomela, a tiempo / que se hallaba preñada»), y ofrece una explicación de los motivos de Progne («por tener con su hermana algún consuelo»), que no se explicitan en Ovidio. El detalle de que los acontecimientos tienen lugar cuando Progne está aún embarazada apunta al influjo secundario de una fuente romancística.

La elaborada descripción ovidiana del viaje de Tereo, la agitada estancia en Atenas, el viaje de vuelta, y la violación de Filomela en los bosques de Tracia, que ocupa unos 80 versos, se despachan aquí ramplonamente en los cuatro (25-28) de la estrofa séptima: «su esposo fue por ella, / y dándosela el suegro, / profanó en el camino / de su misma cuñada el candor regio». La idea de que la violación tuvo lugar en el camino, y no, como se dice claramente en Ovidio, una

vez llegados a Tracia, es también, tal vez, deudora de las versiones romancísticas, aunque no es descartable un eco, directo o indirecto, de Higino.

Sorprende, en esta narración apresurada y más bien pobre en matices, que la acción se detenga en la estrofa octava (vv. 29-32), en la que la virginidad perdida de Filomela se identifica con el nácar, lo que alude no sólo al ideal de blancura que ha permanecido en el cánón de la belleza prototípica desde la Antigüedad hasta casi nuestros días, sino que permite también al poeta un juego de palabras de dudoso gusto basado en la polisemia de «concha», que, además de la cobertura de un molusco, se aplica metafóricamente a las partes sexuales femeninas. El pudor perdido de Filomela, de acuerdo con esta interpretación, es un nácar más blanco y puro que la concha de la que, de acuerdo con algunas versiones, nació Afrodita en medio de los mares: «Ella perdió así el nácar / más puro que el que a Venus, / diosa y reyna de Gnido, / la dio el ser en la espuma de su centro».

Los acontecimientos posteriores a la violación, los reproches y amenazas de Filomela, expresadas en artístico discurso, la bárbara glosotomía, el encierro de Filomela, y la astucia de la muchacha para bordar lo ocurrido en una tela, se resumen en la estrofa novena (vv. 33-36): «Después pressa y sin lengua / estando, por el hecho / de aquel traidor, suplió / la falta de papel en un pañuelo». Además del notorio anacronismo, pues no se conocía el papel en la antigua Grecia, se sustituye aquí la tela de la versión ovidiana por un modesto pañuelo.

En la estrofa décima (vv. 37-40) se explica escuetamente cómo Filomela escribe el mensaje y lo envía en secreto a Progne, que descifra así la fechoría del marido, y en la undécima (vv. 41-44), los acontecimientos posteriores. El conflicto interior que vive Progne, que tiene que ocultar sus sentimientos para no delatarse, y no puede siquiera llorar, sino que se concentra sólo en la venganza, se resume en un solo verbo («sintiolo»), y se omite por completo la descripción colorista del rescate de Filomela en medio de una bacanal y su traslado, disfrazada de ménade, a palacio, cuyo lugar ocupa un prosaico y escueto informe («y a su hermana dio libertad»). Con igual prosaísmo se informa de la muerte de Itis («y luego / mató a Itys»), pasando por alto la impresionante escena ovidiana en la que el niño se presenta ante su madre en el preciso momento en que bulle ella de cólera y trata de buscar un castigo adecuado a la ofensa, suministrándole así una idea que hasta entonces le faltaba; se pierde así la ocasión de pintar las vacilaciones de la madre entre el cariño a su hijo y el odio al padre, del que aquél es la viva estampa, vacilaciones que se resuelven cuando fija la mirada en su hermana, muda y mancillada por el padre del infante. Falta también cualquier precisión sobre el cómo de la muerte del niño, que aquí, como en la tradición romancística, es más pequeño que en la versión ovidiana. En Ovidio, en efecto, el niño tiene cuatro o cinco años, mientras que en las versiones romancísticas, con frecuencia, Progne aborta al conocer la suerte de su hermana, y es el fruto de ese aborto lo que se sirve a Tereo. Enríquez, por su parte, presenta al niño como un lactante, prácticamente un recién nacido, pues dice que su madre le da muerte «después / de averle ya parido y dado el pecho».

La estrofa duodécima (vv.45-48), igualmente prosaica y telegráfica, se dedica al banquete antropófago, en el que Tereo devora sin saberlo la carne de su hijo («y sin saberlo / comió del hijo el padre»), como en Ovidio. Simplifica Enríquez la manera de preparar las carnes nefandas, pues si en Ovidio se dice que una parte de ellas fue guisada y la otra preparada a la parrilla, en horrible parodia de las prácticas sacrificiales, aquí se dice simplemente que Progne «guisolo». Simplificación hay también en la estrofa décimotercera (vv. 49-52), dedicada a la *anagnórisis*. En Ovidio, saciada ya su hambre, Tereo se acuerda de su hijo, y por él pregunta; Progne, enigmáticamente, le responde que lo tiene dentro, y cuando el tirano mira inocentemente en torno, Filomela sale de su escondite y arroja a la cara del padre la cabeza de su hijo. Arana, por su parte, omite el presentimiento de Tereo, y la subsiguiente respuesta ambigua de su esposa, y focaliza la acción en ésta, que es aquí la que muestra al padre la cabeza («mostrole la cabeza / después). Ninguna mención hay de la reacción compleja del Tereo ovidiano, que derriba entre gritos la mesa, invoca a las Euménides, desea arrancarse del vientre la carne ingerida, llora, se llama a sí mismo sepulcro de su hijo, y, por fin, espada en mano, trata de dar alcance a las hijas de Pandión, que se han dado, obviamente, a la fuga. Arana, simplemente, alude a la persecución tras de su esposa, sin que se mencione para nada a Filomela («mas él por esto / corrió tras de su esposa»). La estrofa se cierra con una posible broma misógina, basada en la polisemia de «correr tras alguien», que puede indicar también la afición y ganas de conquistar el favor de alguien que nos rehúye; cometido un primer yerro (la violación y mutilación de Filomela), no es raro que se incurra en otros en cascada («que un yerro hace caer en muchos yerros»), el más grande de los cuales es que un marido corra tras de su esposa.

La persecución y casi alcance ocupan también la estrofa décimocuarta (vv. 53-56), y en la siguiente (vv. 57-60) se describe, por fin, la metamorfosis de Tereo y su esposa, que se atribuye, como es común en una parte de la tradición (pero no en Ovidio) a la benevolencia de los dioses («Y por esto los dioses / a Progne convirtieron / en golondrina, y en / abubilla bolvieron a Pereo»). En la estrofa décimoquinta (vv. 61-64), como colofón, se hace referencia a las metamorfosis de Itis, en faisán⁴⁹, y de Filomela, enruiseñor.

Las estrofas finales, en fin, se apartan por completo del espíritu ovidiano y nos presentan a un Arana moralista, deseoso de ofrecer una moraleja a la cruda historia, como vemos en la estrofa décimosexta (vv.65-68): «conque así todos cuatro, / (bultos en aves), vieron, / al son de sus arrullos, / puesta en tono la voz del escarmiento». Las dos estrofas siguientes, en cambio, parecen corrección racionalista del final de la versión ovidiana. Había señalado Ovidio, en efecto, cómo las aves en las que se transforman Progne y Tereo heredan de éstos una

⁴⁹ La conversión en faisán de Itis no figura en Ovidio, pero sí en otras fuentes tardías de la historia (Servio, *ad Verg. Ec.* VI 78, Probo, *ad Verg. Ec.* VI 78 y *Georg.* IV 15, y Pseudo-Lactancio Plácido), en los primeros intérpretes castellanos (como Bustamante o Sánchez de Viana, en sus *Anotaciones*) y en el primer manual español de mitología, la *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya (1585).

serie de rasgos físicos: la golondrina conserva en su plumaje las manchas de sangre producidas por la muerte del hijo⁵⁰, y la abubilla mantiene en su cresta, su pico y su aspecto marcial el recuerdo del yelmo y la espada de Tereo⁵¹. Nuestro poeta, en cambio, insiste en que los personajes metamorfoseados, al tomar alas, «en los ayres se hizieron / tan otros, que ni un rastro / de lo que avían sido se vio en ellos» (vv. 70-72), y en que «no se ha visto / en los que toman vuelo / que ante los ojos dexen / algún rastro o señal de lo que fueron» (vv. 75-76).

La última estrofa (vv.77-80), en fin, en que se llama a la historia contada «embeleco», «fábula», «embuste» y «cuento», constituye el cierre:

«Este fue el fin que tubo
todo aqueste embeleco,
esta fábula toda,
todo este embuste, y acabose el cuento».

3.6. Conclusión

Presenta Enríquez de Arana en el poema que acabamos de comentar una versión muy resumida y desmayada del mito apasionante de Progne y Filomela. La fuente principal es la versión ovidiana, aunque hemos detectado también posibles reminiscencias de versiones romancísticas.

Con respecto a su modelo principal, Arana opera sobre todo por reducción, eliminando detalles tan sugerentes como los presagios que tienen lugar en la boda de Progne y Tereo, la bacanal en medio de la cual se produce el rescate de Filomela o el progresivo descubrimiento por parte de Tereo del origen de las carnes ingeridas en su última cena.

Se añaden, con todo, aquí y allá, detalles o precisiones que no estaban en Ovidio, o que modifican en mayor o menor medida lo que aquel había dicho: referencia a la madre de Progne, ausente en Ovidio; anticipación del deseo de Progne de ver a su hermana, que no tiene lugar cinco años después de la boda, cuando Itis es ya un niño de cuatro años, sino estando Progne aún embarazada, y de la consiguiente muerte de Itis, que se produce cuando el niño es aún un lactante; precisión de que la metamorfosis se produce por obra de los dioses; ampliación de la serie de metamorfosis, con la conversión en faisán de Itis. El deseo de marcar las distancias con Ovidio se observa sobre todo en las estrofas finales, en las que se sostiene que ningún resto de lo que antes fueron han conservado las aves metamorfoseadas.

⁵⁰ *Neque adhuc de pectore caedis / excessere notae, signataque sanguine pluma est* (Ov. *Met.* VI 669-670).

⁵¹ *Vertitur in uolucrum, cui stant in uertice cristae, / prominet inmodicum pro longa cuspidi rostrum: / nomen epops uolucris, facies armata uidetur* (ib. VI 672-674).

La eliminación de los artísticos discursos de la versión ovidiana incide en la falta de profundidad psicológica de los personajes, aunque es perceptible un intento de enriquecer psicológicamente a Progne, en quien se focaliza la acción en mayor medida que en Ovidio. La Progne de Arana, es, desde el comienzo, rica y cruel (en Ovidio sólo será rica cuando case con Tereo, y cruel cuando tenga que ponerse al nivel de su malvado esposo para poder vengarse de él). El matrimonio con Tereo se contempla desde el punto de vista de Progne, y no de Pandión, como en Ovidio; es ella (y no el rey Tereo) quien se nos dice que «tubo a Itys», y quien consiente en casarse, «para dar gusto a sus padres»; no se dice que pida a su marido que vaya en busca de Filomela, sino que es ella misma quien envía por su hermana. En la segunda parte de la historia, Progne, como en Ovidio, libera a la hermana cautiva que le ha hecho saber lo realmente ocurrido, pero a partir de ese punto el personaje de Filomela se difumina: es Progne, sin que se indique, como en Ovidio, la ayuda de su hermana, quien mata al niño Itis, lo guisa y lo sirve a la mesa a Tereo. Es ella también (y no Filomela) quien arroja a Tereo la cabeza del niño, y es a ella, y no a las dos hermanas, a quien se dice que persiguió Tereo. Arana, significativamente, había dejado caer al principio del poema que tal vez el motivo último de las crueldades finales de la reina habían sido los celos; quizás ello explique el segundo plano en que queda Filomela en la segunda parte de la historia. Pero resulta increíble que el desdichado poeta, impedido y postrado por una cruel enfermedad, que lo mantiene en su casa recluido, y cuyo desahogo no puede ser otro que la poesía, no se haya sentido más cerca de Filomela que de Progne.

amartin@dfc.ulpgc.es