

UNA VERSIÓN PARÓDICA DEL MITO DE FILOMELA:  
LA *PHILOMÈLE* DE ALEXIS PIRON (1723)

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

RESUMEN

Estudio de la versión paródica del mito de Filomela presentada por Alexis Piron (1689-1773) en el Teatro Italiano de París el 12 de junio de 1723, al albur de la reposición de la influyente tragedia lírica del mismo nombre de Pierre-Charles Roy y Louis de Lacoste en abril de ese mismo año. Se analizan especialmente la posición de esta nueva versión dentro del devenir diacrónico del mito, la relación con su modelo y los procedimientos paródicos que el autor emplea.

PALABRAS CLAVE: Tradición clásica, literatura francesa, Filomela, Alexis Piron.

ABSTRACT

«A Parodic Version of the Myth of Philomela: Alexis Piron's *Philomèle* (1723)».

This article is an analysis of the parodic version of the myth of Philomela, as presented by Alexis Piron (1689-1773) in the Italian Theatre of Paris (on June 12, 1723) in the wake of a revival of the influential lyrical tragedy of the same title by Pierre-Charles Roy and Louis de Lacoste, on April of that year. My study emphasizes the following aspects: a) this version's relative standing in the chronological sequence of works devoted to the myth of Philomela; b) a comparison of Piron's version with its model; and c) the parodic strategies utilized by the author.

KEY WORDS: Classical Tradition, French Literature, Philomela, Alexis Piron.

1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Aun cuando el mito de Filomela se ha transmitido a las literaturas modernas a partir sobre todo del sugestivo relato que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis* (VI 424-674)<sup>2</sup>, su primera versión canónica se inscribe en el ámbito de la tragedia. Sófocles, en efecto, puso en escena un impactante *Tereo* hoy perdido<sup>3</sup>, de cuyo éxito e influjo no

<sup>1</sup> Proyecto de investigación FFI2010-19829 (FILO), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> El rey tracio Tereo se enamora de Filomela, hermana de su esposa Progne, a quien viola, corta la lengua y mantiene encerrada. Filomela se las ingenia para avisar a su hermana, que la cree muerta, de lo ocurrido, y entre ambas traman una venganza tremenda, dando muerte a Itis, hijo de Progne y Tereo, al que sirven a la mesa a su padre. Tras el banquete, Progne y Filomela se convierten en golondrina y ruiseñor, y Tereo en abubilla.

<sup>3</sup> Los 57 versos conservados pueden verse en A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim, 1964, pp. 257-261, S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gotinga, 1977, vol. IV, pp. 435-445, o H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge, Mass. 1996, pp. 290-301. Una traducción castellana ofrece M. Benavente Barreda, *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid, 1999, pp. 649-653.

solo dan cuenta los probables ecos en tragediógrafos como Filocles o Cántaro y -ya en la literatura romana- Livio Andronico y Accio, sino también la graciosa parodia de Aristófanes en *Las Aves*, testimonio palmario del impacto que la tragedia sofoclea debió de tener en su público. En ella, los héroes cómicos Pistetero y Evélpides, recién llegados al reino de las aves, se ponen en contacto con Tereo, la abubilla que había sido hombre, a quien pinta Aristófanes con una apariencia deplorable, que justifica Tereo culpando de ella a Sófocles, que lo presentó así al final de su tragedia<sup>4</sup>. Pero la parodia se torna aún más risible cuando los visitantes descubren a una segunda abubilla todavía más desplumada, a la que Tereo presenta como su nieto, en cuanto que es hijo de la abubilla<sup>5</sup> de Filocles; le toca, pues, ahora el turno de convertirse en blanco de la parodia literaria al autor ya mencionado de una tetralogía perdida sobre las *Pandiónides*<sup>6</sup>, cuya condición de plagiaro sofocleo queda expuesta<sup>7</sup>. Como las tragedias serias que seguían la estela del *Tereo* de Sófocles se han perdido, resulta que los principales indicios de su éxito son hoy para nosotros, paradójicamente, los ecos burlescos en Aristófanes. Nada de extraño tendría, por tanto, que tratemos también de calibrar el nivel de éxito de las reescrituras dramáticas modernas atendiendo a su capacidad de generar secuelas paródicas. Con esta intención, vamos a analizar la parodia de la influyente tragedia lírica *Philomèle* (1705) de Pierre Charles-Roy<sup>8</sup>, con música de Louis de Lacoste, que puso en escena Alexis Piron en el *Théâtre Italien* de París en 1723. Esta fusión de literatura y música, que aborda con humor un tema serio desde una perspectiva desenfadada, nos parece un marco adecuado para nuestra contribución al merecido homenaje que sus colegas y amigos dedican al profesor Francisco González Luis, excelente filólogo, amante de la música y persona de trato afable y proclive a la ironía, a quien deseamos lo mejor en esta nueva etapa de su vida.

## 2. EL MITO DE FILOMELA EN LA DRAMATURGIA FRANCESA

Aunque con retraso respecto a otros países europeos<sup>9</sup>, el mito de Filomela caló con fuerza en el teatro francés en el siglo XVIII. Ya en 1694, Marc-Antoine Charpentier y su

<sup>4</sup> Cf. Aristoph. *Av.* 93-101.

<sup>5</sup> Es decir, el Tereo convertido en abubilla. Cf. Aristoph. *Av.* 280-286.

<sup>6</sup> Esto es, las hijas de Pandión, Progne y Filomela. Los fragmentos que nos han llegado pueden consultarse en S. Radt, *op. cit.*, vol. V, pp. 139-141.

<sup>7</sup> Otra prueba del impacto del *Tereo* de Sófocles la tenemos en la jocosa referencia al tirano tracio en *Lisistrata*: “Por Zeus, que yo vi a un Filarco melenudo a caballo, metiendo en su casco de bronce el puré que le había vendido una vieja; y, otro, un tracio, que, agitando el escudo ligero y la lanza, hecho un Tereo, asustaba a la vendedora de higos y se tragaba aceitunas negras a puñados” (Aristoph. *Lys.* 561-564; trad. de L. Macía Aparicio, *Aristófanes. Comedias III*, Madrid, 1993, p. 155).

<sup>8</sup> Un análisis de esta tragedia puede verse en A.M. Martín Rodríguez, “La *Philomèle* de Pierre-Charles Roy y Louis de Lacoste (1705): una influyente versión francesa del mito de Progne y Filomela”, *Annals of the University of Bucharest. Foreign Languages and Literatures* 58 (2009), pp. 3-16. Sobre la vida y la obra de Roy sigue siendo esencial el estudio de E. H. Polinger, *Pierre-Charles Roy: Playwright and Satirist (1683-1764)*, Nueva York, 1930.

<sup>9</sup> En España, la primera versión dramática conocida es la *Tragicomedia llamada Filomena* (1564) de Juan de Timoneda, a la que siguen, ya en el siglo XVII, la *Comedia de Progne y Filomena* (1618) de Guillén de Castro y el drama *Progne y Filomena* (1636) de Rojas Zorrilla. En Inglaterra, una *Progne* cuyo texto no nos ha llegado se puso en escena en Oxford el 6 de septiembre de 1566, con ocasión de la visita de la Reina Isabel a la ciudad universitaria. El mito tiene un papel capital en la tragedia primeriza de Shakespeare *Titus Andronicus* (1594) y subió de nuevo a los

discípulo el futuro duque Felipe II de Orléans, más tarde Regente de Francia (1715-1723), habían compuesto una ópera titulada *Philomèle*, que se representó tres veces en el Palais Royal, aunque su texto no ha llegado hasta nosotros<sup>10</sup>. Pero la consagración del tema se produce nueve años después, en 1705, con la puesta en escena en la Académie Royale de la Musique, el 20 de octubre, de la *Philomèle* de Roy y Lacoste, de cuyo éxito dan cuenta sus sucesivas reposiciones<sup>11</sup>, las deudas intertextuales de la *Progné* (1761) de Pijon, el *Terée* (1761) de Lemierre<sup>12</sup> y *Terée et Philomèle* de Renou (1773), y *last but not least*, la divertida parodia de Alexis Piron, sobre la que vamos, como dijimos, a centrarnos.

### 3. LA PHILOMÈLE DE PIRON

#### 3.1 El autor

Alexis Piron<sup>13</sup> (1689-1773) nació en Dijon, hijo de un boticario con aficiones literarias. Tras sus primeros estudios con los jesuitas en su ciudad natal, cursó derecho en Besançon y se empleó brevemente como secretario de un banquero, tras lo cual se desplazó a París en 1719<sup>14</sup>, donde trabajó, para subsistir, como escribano, aunque dedicó pronto todos sus esfuerzos a las letras y en particular a la producción dramática, gracias al apoyo de diversos protectores. Compuso obras tanto cómicas como trágicas. Entre las primeras se encuentran, por ejemplo, *Arlequin Deucalion* (1722), un afortunado monólogo cómico en tres actos, que constituye su *début*, y que gozó de notable éxito<sup>15</sup>, *L'école des pères* (1728) o *La Métromanie* (1738), probablemente su obra más importante<sup>16</sup>, además de muchas parodias y óperas cómicas. Entre las

---

escenarios universitarios oxonienses en 1607, con ocasión de las celebraciones navideñas, en esta ocasión con el título de *Philomela*. En Italia Gregorio Corrado había compuesto ya en 1429 una impactante *Progne* en latín, publicada en 1558 y traducida casi inmediatamente al italiano por Lodovico Domenichi, y en 1548 había aparecido otra versión dramática del mito en lengua vernácula, obra de Girolamo Parabosco. En Holanda, Samuel Coster publicó en 1615 una tragedia titulada *Iys*. Para el estudio de las versiones dramáticas españolas, la presencia y funcionalidad del mito de Filomela en *Titus Andronicus* y la tragedia latina oxoniense *Philomela* nos remitimos a cuanto exponemos, respectivamente, en nuestros trabajos *El mito de Filomela en la literatura española*, León, 2008, pp. 255-322; *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, 2003, pp. 61-124; "El teatro humanístico latino en la Inglaterra jacobea: el drama *Philomela* (1607)", en *Otros tiempos, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (siglos XVI-XVIII)*, (I. Viforcós - D. Campos coord.), Madrid, 2010, pp. 194-213.

<sup>10</sup> P. Griffiths, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie), 1995 (1980), tomo 4, p. 163.

<sup>11</sup> El 8 de octubre de 1709, el 27 de abril de 1723 y el 19 de octubre de 1734.

<sup>12</sup> Cf. nuestro análisis en A. M. Martín Rodríguez, "La figura de Tereo en el teatro francés del siglo XVIII: el *Terée* de Antoine-Marín Lemierre (1761)", *Fortunatae* 19 (2008), pp. 41-61.

<sup>13</sup> Sobre su figura y su obra pueden verse los estudios generales de P. Verèb, *Alexis Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, 1997, y D. Connon, *Identity and Transformation in the Plays of Alexis Piron*, Oxford, 2007.

<sup>14</sup> Sainte-Beuve lo describe con tintes poco halagüeños como "un grand enfant, beau drille de cinq pieds huit pouces, belle mine sans élégance aucune, robuste en tout, avec cela, myope, ce qui lui donnait un air singulier" (*Œuvres choisies de Piron, avec une analyse de son théâtre et des notes par M. Jules Troubat, précédées d'une notice par M. Sainte-Beuve*, Paris, 1866, p. 13).

<sup>15</sup> Sobre esta obra puede verse el trabajo de D. Connon, "Piron's *Arlequin Deucalion*: Fair play or anti-Fair play", en *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s* (ed. D. Connon & G. Evans), Berna, 2000, pp. 127-138.

<sup>16</sup> La comedia parte de un hecho real, la impostura llevada a cabo por el mediocre poeta Paul Desforgues-Maillard (autor también, por cierto, de una versión dramática de nuestro mito), que consiguió cierto éxito haciéndose pasar por una poetisa bretona con el pseudónimo de Mlle. Malcraix de la Vigne. En algunos de los personajes se han visto trasuntos

tragedias, *Callisthene* (1730), *Gustave Wasa* (1733) y *Fernand Cortes* (1744), de escaso éxito, salvo la segunda<sup>17</sup>. Elegido para ocupar un sillón de la Académie Française en 1753, no pudo ingresar en ella por el veto interpuesto por Luis XV, tras haber puesto de nuevo en circulación sus enemigos una licenciosa *Ode à Priape*<sup>18</sup> que había compuesto Piron en su juventud. Destacó también como epigramatista, faceta esta suya en la que suele citarse su epitafio burlesco, en el que muestra su resquemor por la imposibilidad de ocupar su sillón en la Academia: “*Ci-gît Piron qui ne fut rien / Pas même académicien*”<sup>19</sup>.

### 3.2 La *Philomèle*

*Philomèle*,<sup>20</sup> parodia en tres actos precedida de un prólogo, se puso en escena en el *Théâtre Italien* de París, en el *Hôtel de Bourgogne*, el 12 de junio de 1723<sup>21</sup>, al albur de la reposición de la *Philomèle* de Roy y Lacoste el 27 de abril de ese mismo año. Representada de nuevo el 13, 20 y 22 del mes de junio, la obra pasó sin pena ni gloria<sup>22</sup>.

#### 3.2.1 El prólogo

Si la *Philomèle* de Roy, comenzaba con un prólogo en tres escenas, sin apenas relación con el argumento de la tragedia, en el que Venus y su acompañamiento (los Placeres, Gracias y Juegos) se lamentan por la situación en que se encuentran por culpa de Marte, y añoran la vuelta de la paz y de los buenos tiempos -tras lo que comparece Marte para anunciar el final de la guerra y Venus pide a su séquito que vuelva a sus actividades habituales y celebre con sus canciones el hermoso día-, Piron presenta en su prólogo, que consta de ocho escenas que transcurren ante las puertas del teatro cómico de la *Comédie Italienne*, a dos poetas envidiosos y muertos de hambre, los señores Sans-Rime y Sans-Raison, que desean colarse en el estreno de *Philomèle*. Muertos de envidia, los dos poetastros se lamentan de que este estreno les arruine la parodia que ellos mis-

---

de literatos de la época como el propio Voltaire; cf. D. Connon, “Alexis Piron’s *Ha-Ha*: Shifting Identities in *La Métromanie*”, *MLR* 101 (2006), pp. 62-74.

<sup>17</sup> Según señala D. Connon: “Piron’s *Gustave Wasa* was first performed to great acclaim in February 1733, and went on to be one of the most successful of his works for the theatre” (“Piron, Prévost and a Case of Plagiarism: *Gustave Wasa* and the *Mémoires et aventures d’un homme de qualité*”, *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 27 (2004), pp. 189-201; p. 189).

<sup>18</sup> La oda puede leerse ahora en edición bilingüe en *Clovis Huguet, Oda a la Vagina. Alexis Piron, Oda a Priapo, seguido de Las Siete Bienaventuranzas*, ed. de I. Caparrós, Madrid, 2006, pp. 80-113.

<sup>19</sup> Algunos de sus epigramas, junto con otras ingeniosidades que se le atribuyen, pueden verse en *Pironiana, ou Recueil des aventures plaisantes, bons mots, saillies ingénieuses, etc. de Alexis Piron*, par Cousin d’Avallon, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, 1809 (consultable en Google).

<sup>20</sup> Citamos por el texto de las *Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron, publiées avec introduction et index analytique par Pierre Dufay*. Tome VII. Paris, 1929, pp. 189-263.

<sup>21</sup> Cf. P.-F. Godart de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, 1735, vol. III, p. 309.

<sup>22</sup> He aquí la crónica del *Mercur de France*, en el mes de junio de 1723, p. 1184: “Les Comédiens Italiens ont représenté le 12 de ce mois une pièce nouvelle en trois actes, qui a pour titre *Philomèle*, avec des agréments; c’est une Parodie de l’Opéra qu’on joue actuellement. Le public n’a pas paru s’intéresser beaucoup à cette nouveauté...”; recogido en Cl. et Fr. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, 1767, tome IV, p. 135, consultado a través del sitio web *César (Calendrier électronique des spectacles sous l’ancien régime et sous la révolution)*.

mos preparaban, y de cuyo retraso los dos se acusan. Ya que no han sido capaces de terminar a tiempo su obra, pretenden, al menos, sabotear la sesión: dirán a voz en grito que no son ellos los autores, información que causará sin duda que muchos se vayan; o bien, si consiguen colarse, se pasarán todo el tiempo tosiendo, estornudando y bostezando, para provocar esas mismas acciones en el resto de los espectadores. Llega un *Crieur de livres*, anunciando las novedades de la temporada, y después un marqués y la linda *bouquiniste* Babet, con un cesto lleno de libros, el uno camelándola, y la otra tratando de colocarle parte de su género. El Marqués reconoce a los poetas, que le dicen que se disponían a entrar, aunque no les gustan las parodias de las obras recientes, sino las de autores antiguos y consagrados, como Corneille, o, mejor aún, Eurípides y Sófocles. El marqués desea cambiar sus entradas de *théâtre* por otras de *parterre*, para poder acompañarlos y que ellos le comenten la pieza. Los dos poetas intercambian opiniones: a Sans-Rime no le gusta que el marqués los acompañe, salvo que pague sus entradas, pero Sans-Raison le recuerda que es un gran tosedor... y llega entonces M. Dîne-en-Ville, un patán que destroza, cuando habla, la lengua francesa, y que está también a dos velas: un *agioteur* lo había invitado a cenar y llevaba todo el día ayunando para ello, pero le ha dado finalmente esquinazo<sup>23</sup>. Pero los dos poetas le confiesan que tienen la bolsa tan vacía como él su estómago, y no pueden, por tanto, invitarlo. Por fin, aparece, cual *deus ex machina*, el marqués con dos entradas para los autores y Dîne-en-Ville, desesperado, se marcha en ayunas, mientras el portero del teatro hace una loa de la comedia frente a la tragedia y la ópera: en la tragedia te duermes, pero en la comedia, siempre acompañada de risas, toses y silbidos, es imposible.

### 3.2.2 Los personajes y el argumento

Los personajes que pone en escena Piron son los mismos de la ópera de Roy. En primer lugar, el trío protagonista ovidiano, Térée, rey, aquí, de Tesalia, y no de Tracia, y las princesas atenienses Progné y Philomèle (falta el niño Itis). En segundo lugar, cuatro personajes tomados de Roy, ausentes en Ovidio: Athamas, amante de Philomèle; Arcas, confidente de Térée; Élise y Cleone, confidentes de Progné<sup>24</sup>, y la diosa Minerva, en el papel de *dea ex machina*. Hay, en fin, una serie de personajes colectivos, sendas *troupes* de Placeres, atenienses, bacantes y genios, además de un grupo de Guardias y el personaje genérico del Pueblo.

También el argumento, aunque en clave paródica, sigue las trazas de la tragedia de Roy. Los cinco actos de Roy se reducen a tres y alterna en ellos la prosa y el verso, en cuyo caso se acompaña de la música de canciones conocidas, que se detallan puntualmente en la edición que hemos manejado. La escena, en el primer acto, es una sala del palacio de Tereo, situado al borde del mar. Comenzaba Roy su drama con un diálogo entre Progne y sus criadas Cleone y Elisa, que la informan de que ya no será necesario que Tracia asile a Filomela, porque el viento y la mar son ahora propicios, y los bajeles están prestos para devolverla a Atenas; pero Progne está triste, y no por la marcha de su

<sup>23</sup> El incidente recuerda lejanamente a lo que le ocurre al parásito Penículo en *Menaechmi* de Plauto.

<sup>24</sup> En lo sucesivo, utilizamos por comodidad las formas españolizadas de los nombres de los personajes.

hermana, sino porque Tereo demora su salida, ya que la ama, y tal vez incluso ella le corresponda. En manos de Piron, el diálogo entre Progne y Elisa se convierte en una parodia explícita de las escenas de confidente, pues se lamenta esta última de que las reinas de la tragedia solo confíen sus secretos a sus confidentes cuando quieren que el público se entere. Filomela va a partir y Progne, según su confidente, debería estar contenta, porque está ya harta de ella. Filomela, le replica Progne, no partirá, porque Tereo la ama, e impedirá su marcha. El príncipe Atamante, un bobo, llorará, pateará, pero no hará nada efectivo. Filomela, confiesa Progne, es una coqueta y solo aparentemente una mosquita muerta: si no hubiera sido por su madre, habría sido ella quien se hubiese casado con Tereo, pese a ser la hermana pequeña. Llega entonces, como en Roy, Tereo, pero si allí su función era informar a la reina de que la partida de Filomela tenía ya fecha fijada, Piron lo hace venir para dar a la princesa un beso de despedida... y desengañar a Progne de que pueda ser ella el objeto de su llegada, ya que solo un tonto vendría voluntariamente a ver a su esposa. Tras un monólogo en que el soberano descubre sus verdaderos sentimientos, sigue, como en el modelo, el primer agón entre este y Filomela. En Roy, Tereo se declara y recuerda a Filomela que era ella quien debería haberse casado con él; en Piron, Filomela ha venido a despedirse y Tereo le pide que se quede, porque él la ama aún y desea casarse con ella. A la objeción de que ahora su hermana es ya su esposa responde Tereo con desenvoltura que: *“Elle est un peu ma femme, si vous voulez; parce que l’ai épousée : mais entre nous, je ne l’épousai que pour rire”* (p. 217), y le advierte que no la dejará partir. Aquí terminaba Roy su primer acto, pero Piron añade todavía cuatro escenas, que corresponden al segundo acto de su modelo: un breve solo de Filomela, dispuesta a partir con Atamante; un diálogo con este, que se comporta como un fanfarrón y se declara dispuesto a matar a Tereo, aunque se aviene al final, como sugiere Filomela, a invocar a Minerva; la aparición de la diosa en una nube, montada en un enorme búho, y su consejo a Filomela de que termine su equipaje, pues pronto estará lejos, aunque Atamante, advierte, tendrá que pagar los platos rotos, y será un milagro que llegue hasta la mitad de la pieza.

La acción del segundo acto se ubica en el atrio del templo de Himen. Arcas, a quien Tereo ha encomendado los preparativos para su futura boda con Filomela, se sorprende al encontrarlo sumido en la melancolía, y le aconseja echar a Progne de casa, y dejar que la gente murmure. Tras la réplica prosaica de Tereo (*“Ta morale, / Ta morale, / Est un peu sale”*), la respuesta del consejero contiene una nueva ruptura de la ilusión escénica: *“Seigneur, je vous parle là, a, a, a, a, a, a, / En confident d’Opéra, a, a, a, a”* (p. 228). Llega entonces Progne hecha una furia y amenaza a Tereo con desfigurarle el rostro con las uñas, por tratar de deshacerse de su esposa. Tereo intenta escabullirse, pero Progne lo retiene melosa, lo que da lugar a un comentario misógino:

PR: Mille charmes orment mon corps,  
 Tu ne les vois pas, traître ?  
 TÉ : Cessez d’être ma femme ; alors,  
 Je les verrai peut-être (p. 230)

Viéndolo incorregible, Progne le advierte de lo que le espera: Filomela ama a Atamante, y algún día lo dejará plantado. Al saber de estos amores, Tereo monta en cólera

y se marcha al compás de la música de “*Voici les Dragons qui viennent*”: “*Qu’entends-je? Quoi la cruelle... / J’étranglerai tout : / Athamas & Philomèle, / Et vous peut-être avec elle, / Et moi itou, & moi itou*” (p. 231)

Progne se lamenta de haber traicionado a su hermana, pero Elisa la tranquiliza: Minerva la protege. Entretanto Atamante, que ha sido desarmado por la guardia, pide a gritos que le devuelvan su espada, o, al menos, su precioso sombrero. Tereo lo amenaza de muerte a no ser que insulte y abofetea a Filomela y se gane con ello su cólera. Atamante le replica con un nuevo comentario metaliterario:

Eh fi! C’est une vieille finesse d’auteurs de romans & de tragédies, qui n’a jamais servi de rien ; tout le monde sait cela (p. 234)

Pero, ante los sables, se acobarda y empieza a negociar sobre los términos de insulto o maltrato que Tereo, a modo de ejemplo, le había sugerido:

Un soufflet! si je ne lui donnois qu’un coup de pied dans le ventre, dites ; & qu’au lieu de laideron, je l’appellasse carogne (p. 234)

Tereo le dice que haga lo que quiera, con tal de encolerizarla. Pero Atamante se niega a enojar a su amada y prefiere que lo maten. Tereo cambia de idea y decide dar muerte a Filomela. Tras un breve solo de Atamante, llega al fin la parodia de la más celebrada escena de la tragedia de Roy, el agón entre los dos enamorados en el que cada uno se empeña en morir para que el otro viva, escalada que termina en un canto a dúo en que se repite tres veces un melodramático *Non, non, je ne veux pas vivre* (p. 238), al que sigue un aparte anticlimático y ridículo del necio enamorado:

Quelle opiniâtré! (*A part*) Mais si je lui donnois cinq ou six bonnes taloches, pour me faire haïr ; // elle ne voudroit peut-être plus mourir, pour l’amour de moi. Battons-là par générosité... (pp. 238-239)

Finalmente, llegan los soldados y lo prenden, sin que pueda hacer ya otra cosa que regodearse con una nueva ruptura de la ilusión escénica:

Voici qu’on me vient prendre, /  
De par le Roi.  
Mon rôle eût dû s’étendre  
Un peu plus loin, je croi.  
Adieu, adieu, finissez la pièce sans moi (pp. 239-240)

Al arresto de Atamante sigue un breve solo de Filomela, que lamenta la suerte de su amado, interrumpido por la llegada de Tereo, que ordena que se prepare un banquete para celebrar su próxima boda, mientras “Un suisse” grita en un francés infame con pronunciación marcadamente alemana:

Viffe le Roi!  
Moi sentir mon soif qui s’éfeille!  
Viffe le Roi!  
Liétre ein pon carsonne, mon foi!  
Payir à son péple ein pouteille,  
Lui savre régnir à merveille.

## Viffe le Roi! (p. 241)

Tereo, harto ya de melindres y dilaciones, ordena a los guardias que den muerte a Atamante. Se abre la puerta del templo con un fuerte trueno, mientras Tereo escucha sobrecogido una voz ominosa que primero, con el estilo grave propio de la tragedia, le dice: “*Roi téméraire! Cache-toi!*”, y después, en clave ya francamente paródica: “*Où diable as-tu mis ta cervelle, / Pour traiter si mal Philomèle?*” (p. 243). Redoblan, entretanto, los truenos y Progne, como en Roy, trata de apuñalarlo, pero él la sujeta de la muñeca y ella queda desmayada, lo que provoca un nuevo comentario autorreferencial de Tereo, con el que termina el segundo acto: “*Ma foi, sans cette pâmoison, / Nous mourions tous au second acte*” (p. 245).

La acción del acto tercero se desarrolla a la orilla del mar, con el palacio de Tereo al fondo. Elisa viene a dar cuenta a Progne de la muerte de Atamante y le advierte que puede correr la misma suerte si no toma la iniciativa y acaba antes con Tereo, poniéndose al frente de las bacantes, que deambulan frenéticas por las calles. Mientras la reina se lo piensa, llega, fuera de sí, Filomela, con Elisa y la Jalousie, personificación de los celos que aparecía también, como personaje trágico, en la ópera de Roy, pero que adopta aquí un rol cómico. No puede, por ejemplo, dejar de sorprenderse de que una dama de calidad, como Progne, esté celosa de las ternezas de un marido, cosa que creía hasta ahora ser algo tan raro como una quimera. Viene, con todo, a ponerse a su servicio y aunque preferiría que se vengase de Tereo siéndole infiel, ya que no es este su deseo, le trae un puñal, que –le advierte– no es un puñal de teatro, sino un arma de verdad, y la anima a probarlo en las carnes del hijo de su esposo<sup>25</sup>. Las vacilaciones de cuño trágico de Progne en el modelo adoptan en la parodia un tono frívolo y mundano, pues la reina se pregunta si, vengándose en el hijo de su marido, no se estará en realidad dañando solo ella; porque ella, desde luego, es la madre... pero, ¿y si Tereo no es el padre? Pues no hay más que no hacerlo caer del guindo, replica la Jalousie, y se retira, no sin dirigirse antes al *parterre*, rompiendo una vez más la ilusión dramática: “*Du moins, Messieurs, si cette parodie-ci ne vous plaît-pas, ne vous en prenez point à moi ; je vous assure que je n’y ai point de part*” (p. 252).

Las escenas siguientes se dedican al encuentro de Progne con las bacantes, cuya sintaxis aberrante y pronunciación deformada como consecuencia del exceso de vino confieren a la escena un tono cómico:

Vous n’avez qu’à dire, Madame la Reine, je sommes bian à vote sarvice : vous nous avez bian payé d’avance dea ; aussi, comme dit l’autre, je serions de la fausse monnoie pour vous (p. 254)

Ante la buena disposición de las bacantes, Progne les encarga saquear e incendiar el palacio, arrojar sus enseres por las ventanas y masacrar al hijo del rey. Filomela, viendo el palacio en llamas, se regocija<sup>26</sup> de que el rey vaya al fin a pagar sus fechorías

<sup>25</sup> “Ce n’est pas ici un poignard de théâtre ; c’est un poignard sérieux, celui-là : essayez le seulement sur le fils de votre mari, vous verrez le bel effet que cela fera” (p. 251).

<sup>26</sup> Parodiando, por cierto, como se señala puntualmente en la edición que hemos manejado, las palabras de la escena primera del acto IV del *Bellerophon*: “*Quel spectacle charmant pour mon coeur furieux! Le feu qui se répand du*



y el pueblo, parodiando la escena segunda del acto V de la ópera de Roy, grita: “*Ah! nous rôtissons tous! / Dieux, mouillez-nous!*” (p. 256)<sup>27</sup>.

Se oye, entonces, un ruido de flautas y aparece, como en Roy, un bajel lleno de genios vestidos de marineros, que desembarcan en la orilla para cumplir la promesa de Minerva y llevar a Filomela junto a su padre. Pero la joven se niega a partir sin su hermana y sugiere a los duendes que bailen para hacer tiempo; sorprendidos de que se les pida bailar ante un palacio en llamas, les responde Filomela que la moda allí es cantar y bailar precisamente en esas ocasiones, y pregunta a un genio que permanece callado y quieto en qué consiste su particular talento, que resulta ser la buena ventura, que lee a la princesa: Filomela se metamorfoseará en huésped canoro de los bosques<sup>28</sup>, lo que supone un guiño intertextual al hipotexto clásico de la historia, a la vez que un apartamiento de su modelo inmediato Roy, que, como la generalidad de los dramaturgos que se han ocupado de este tema, no hace alusión alguna a este elemento esencial del mito. La profecía provoca una enorme alegría en la muchacha (“*Je serai oiseau! ah, j’irai nicher avec les moineaux!*”), y más aún cuando el genio le indica que su nuevo nombre será “*Rossignol*” (p. 259). Fantasmando más allá del hipotexto clásico, el genio le indica que su metamorfosis durará unos treinta siglos, tras los cuales Apolo, celoso de la belleza de su canto, la transformará en adormidera, segunda mutación que no agrada ya tanto a la muchacha: “*Quoi, de joli réveil-matin, / Me faire un triste somnifère ! / Ce changement me désespère*” (p. 260)<sup>29</sup>.

Se reúne al fin con ella Progne, que viene cantando una parodia chusca de canción de cuna para su marido<sup>29</sup>. Una vez que las hermanas se han embarcado, comparece Tereo en la orilla, pidiendo auxilio y exigiendo que se detengan, aunque al final decide emborracharse y unirse a la bacanal. Indeciso sobre si matarse con la espada o de un atracón de vino, se decide por esta segunda solución, resuelto a morir –y aquí tenemos otra alusión a las estereotipadas convenciones escénicas- no como un tirano de ópera, sino a la manera festiva de un rey de cucaña<sup>30</sup>. Y, tras un nuevo comentario misógino de Tereo<sup>31</sup>, con la contradanza concluye la pieza.

*grenier à la cave, / Grillera dans son lit le tyran qui nous brave*” (p. 256). En la ópera de Lully (con libreto atribuido, no sin polémica, a Thomas Corneille), se decía: “*Quel spectacle charmant pour mon coeur amoureux! / Ces morts de tous côtés étendus dans les plaines / Me sont des sûrs garants de la fin de mes peines*”.

<sup>27</sup> Roy había escrito “*Ah! nous perissons-tous ! / Dieux ! sauvez nous*”.

<sup>28</sup> “*Belle Princesse tu dois / Changeant de nature, / Devenir hôte des bois, / Et tout charmer par ta voix*” (p. 259).

<sup>29</sup> “*Dors, cochon, dors, ivrogne ; / Quand tu t’éveilleras, / Tu verras / De la belle besogne. / Ton palais rissolé, / Gresillé ! / Et ton fils étranglé*” (p. 261).

<sup>30</sup> “*Qui des deux à présent dois-je en croire, / De mon ventre, ou de mon bras ? / Me tuerai-je ? ou me crevant de boire, / Chercherai-je un doux trépas ? / Au dernier, je trouve que l’on gagne ; / Et Ionlanla, / Ne mourons pas / Comme à l’Opéra / Mourons en Roi de Cocagne*”. Se alude probablemente a *Le Roi de Cocagne*, una comedia en tres actos de Marc-Antoine Legrand, representada por primera vez en París el 31 de diciembre de 1718, con notable éxito (dieciocho representaciones). El país de Cucaña, un territorio de ficción muy popular en el Medievo, era una especie de reino de Jauja en el que podía vivirse sin trabajar, los ríos fluían con vino y leche, y los cerdos asados colgaban de los árboles.

<sup>31</sup> “*Venez, Filles de Bacchus ; je veux être moi-même de la fête. La perte de ma femme me console de tous mes malheurs*” (p. 263).

#### 4. CONCLUSIÓN

La *Philomèle* de Piron ocupa un lugar menor en la historia del tema de Filomela en la dramaturgia occidental. Puesto que no se trata del establecimiento de una relación dialógica con la versión canónica ovidiana sino con un hipotexto más cercano, la *Philomèle* de Roy, las variaciones argumentales han de considerarse en relación con esta, y no con Ovidio. Piron sigue casi al pie de la letra el argumento de Roy, permitiéndose solo una variación sorprendente: la profecía del duende sobre la conversión futura de Filomela en ruiseñor, a la que raramente se alude en las versiones dramáticas modernas<sup>32</sup>; y, sobre todo, y en esto sí resulta Piron sumamente original, en la idea de que después de treinta siglos la envidia de Apolo hará que el ruiseñor se transmute a su vez en adormidera, en lo que subyace seguramente una especie de justicia poética: después de muchos siglos de no dejar dormir a nadie con sus cantos<sup>33</sup>, se volverá ella misma una planta somnífera.

De más interés es, quizás, el estudio de los procedimientos paródicos y cómicos de que se vale Piron para provocar la risa, que son, *grosso modo*, los siguientes:

- Parodia de frases empleadas en otras tragedias, especialmente la *Philomèle* de Roy, pero también otros textos trágicos, como el *Bellérophon* de Lully
- Recurso a composiciones musicales conocidas por el público, aplicadas ahora a situaciones diferentes, que permiten establecer un complicado juego de intertextualidades de intención normalmente cómica
- Burla de la pronunciación francesa no canónica de diversos grupos marginales: personas con escasa educación, extranjeros o borrachos
- Comentarios misóginos
- Ruptura constante de la ilusión dramática, con comentarios continuos sobre la falsedad de las convenciones teatrales, y en especial de las de la tragedia

---

<sup>32</sup> En cambio Sófocles y Filocles, como vimos, presentaban, según parece, a los personajes (o al menos a Tereo) metamorfoseados al final de la pieza.

<sup>33</sup> El supuesto canto primaveral ininterrumpido durante el día y la noche del ruiseñor es, en efecto, uno de los rasgos de esta ave que destacan usualmente los naturalistas y los poeta antiguos.