

Un drama de violencia: *Progne y Filomena*

RINA WALTHAUS

University of Groningen

Las claras fuentes y las vivas flores
alegraban los casos infelices ;
de suerte que entre tantas variedades,
apenas lastimaban las verdades.
(Lope de Vega, *La Filomena*, vv. 165-169)

En estos términos Lope de Vega, en su poema *La Filomena* (1621), describe el hermoso lienzo labrado por Filomena de su traumática desdicha, indicando así cómo la belleza del arte y la variedad artística son capaces de dulcificar o sublimar las crudas experiencias reales. Incluso una historia de tanta violencia atroz como la de Progne y Filomena puede ser «digerida» por un público sin ser rechazada por demasiado repugnante, ya que «entre tantas variedades, apenas lastimaban las verdades».

El mito de Progne y Filomena, conocido sobre todo por el relato de Ovidio incluido en sus *Metamorfosis* (Libro VI, vv. 412-674), se ha difundido en la literatura española medieval y áurea, desde la historiografía de Alfonso X el Sabio hasta el poema citado de Lope de Vega¹. A las diversas evocaciones en prosa y poesía se suman, en el Siglo de Oro, varias adaptaciones teatrales que son el tema del presente trabajo. Aunque este mito

1. Además de las numerosas referencias breves (particularmente a Filomena metamorfoseada en ruiseñor como elemento de una naturaleza idílica, véase Lida de Malkiel 1975) cabe pensar, por ejemplo, en las evocaciones del mito en la *General e grand estoria* de Alfonso X el Sabio, en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en varios poemas de Santillana, en el romance «Blancaflor y Filomena», en las mitografías de Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria y, por supuesto, en *La Filomela* de Lope de Vega. Véase también el artículo de Zapata (1987), cuyo título sugiere un estudio del tema «en la literatura española hasta Lope de Vega», pero no menciona las obras teatrales de la época.

se presta fácilmente a una interpretación moral (como en la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, según quien «La fábula de Terreo y Philomela es ficción para declararnos el daño de la lujuria ...»²), no será este el principal motivo por el cual varios dramaturgos del Siglo de Oro han elegido esta historia para adaptarla para el escenario teatral. El de Progne y Filomela es un mito de la inocencia maltratada con extrema violencia y es tal vez aquí donde radique la fascinación por parte del dramaturgo y el espectador. El relato de Ovidio ofrece ya una elaboración de los episodios de violencia con detalles truculentos³. La combinación de sexo y violencia constituye, en el teatro, el cine y la tele actuales, un ingrediente frecuente y comercialmente lucrativo. Parece ser no menos atractiva para una representación en las tablas de la época áurea. Sabido es el gusto por el tremendismo senequista y el teatro del horror en el siglo XVI⁴ y, en el Barroco, el gusto por lo desmesurado y una «estética de la crueldad»⁵. No obstante, el teatro de la época está condicionado por convenciones, normas y el decoro. Cabe preguntarse, pues: ¿cómo se presentan estos actos atroces a un público colectivo de aquel entonces? El motivo de la violación sexual (la de Filomena) no es nada nuevo para el teatro de la época: la agresión sexual y la violación son elementos muy presentes en el teatro áureo⁶. Pero el mito de Progne y Filomena ofrece, además, la cruel mutilación de Filomena por el violador Tereo, quien le corta la lengua a la joven para evitar que publique su crimen, y una escena que se podría calificar de antropofágica, cuando las dos hermanas para vengarse matan al hijo de Progne y Tereo y lo dan de comer a Tereo. Como los dramaturgos no dejan de elegir esta historia para una versión teatral, surge la pregunta de la dramatización de estos elementos violentos y crueles: ¿se eliminan, se mitigan o se explotan? Y en caso de conservarlos: ¿cuáles son los signos de horror que se usan para la escenificación?

Mi *corpus* se compone de cinco textos dramáticos:⁷

1. la *Tragicomedia llamada Filomena* de Juan de Timoneda, publicada en *La Turiana*, impresa en Valencia, 1564. Es una tragicomedia que pertenece al teatro primitivo preloquista del siglo XVI y se compone de un introito con «argumento» y siete «scenas» escritas en quintillas.

2. la anónima *Comedia de Progne y Filomena*, de hacia 1575-1580, conservada como manuscrito sin fecha en la Biblioteca Nacional de Madrid. Mencionado ya por E. Juliá Martínez, en su edición de las comedias de Guillén de Castro (1925), este manuscrito no ha sido estudiado sino hasta muy recientemente en un artículo de María del Valle Ojeda Calvo (2006), donde la autora describe la forma y estructura de la obra, situándolo en el contexto del teatro de la segunda mitad del siglo. Aunque se titula «comedia», se trata

2. Pérez de Moya (1995: 603). Baltasar de Vitoria también incluye el mito al final de la Primera parte de su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1646).

3. Véanse *Metamorfosis*, VI, vv. 550-560, 612-619, 636-646, 655-660.

4. Véase, por ejemplo, «La tragedia del horror», cap. IV en Hermenegildo (1973).

5. El término es de Maravall (1980: 336).

6. Sobre este tema remito a mis estudios anteriores: Walthaus (1993) y (1998) y, para el siglo XVII, el interesante estudio de Marcia Welles, *Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature* (2000).

7. La presente comunicación forma parte de un estudio más amplio sobre el mito de Progne y Filomena en el teatro aurisecular que estoy realizando y en el cual se estudiarán también otros aspectos de la adaptación del mito en las versiones dramáticas del Siglo de Oro español.

más bien de una tragedia propia de la época filipina. La obra cuenta 1019 versos y consta de cuatro jornadas, con versificación polimétrica.

3. la comedia *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, compuesta hacia 1608-1612⁸ y publicada en la *Primera Parte de las Comedias* del autor (Valencia 1618 y Valencia 1621).

4. la comedia *Progne y Filomena* de Francisco de Rojas Zorrilla, representada (probablemente estrenada) en el Palacio Real en 1636⁹ y publicada en la *Primera Parte de las comedias* del autor, Madrid, 1640 (con una segunda edición de 1680).

5. una breve representación de la violación de Filomena incluida en la comedia-zarzuela *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante, publicada en 1670. Se trata de un *intermezzo* teatral, según el procedimiento del teatro dentro del teatro

En estas obras, igual que en las adaptaciones dramáticas de tantos otros mitos clásicos o bíblicos, el mito aparece transformado por un amplio proceso de recepción creativa. En todas ellas, como es lógico, se imponen sobre el material clásico los gustos, códigos e ideas propios de la época receptora, efectuándose así una forma de actualización, transmitificación o desmitificación. Así se incorporan o se «modernizan» temas y motivos tan predilectos como el de amor y celos, el dilema de la lealtad al rey, honor y venganza, además de reflexiones morales propias de la edad cristiana. Factores no menos condicionantes son las convenciones dramáticas y genéricas. Es en el drama donde la recepción creativa es más pronunciada porque en este género la historia se presenta a través de diálogos y monólogos que son inventados por el dramaturgo y a través de los cuales los personajes cobran vida y estatura tridimensional. El subgénero dramático (comedia, tragedia, tragicomedia, teatro menor) a su vez impone otras exigencias y convenciones que no menos condicionan al personaje y la acción mitológicos¹⁰. Son todas estas modificaciones del material original que se explican por la perspectiva diferente de la época y el nuevo contexto cultural y literario.

Pero no es mi propósito inventariar y discutir aquí las modificaciones que a causa de este proceso de recepción creativa se han introducido en las versiones dramáticas mencionadas del mito. Aunque las principales modificaciones se mencionarán a lo largo de este trabajo, el problema que planteo aquí es otro y se concentra en la representación dramática de la violencia. A continuación presentaré, muy en breve, cómo los distintos dramaturgos han adaptado los tres episodios de violencia extrema inherentes al mito de Progne y Filomena para una representación visual en la escena áurea¹¹.

8. Véase Wilson (1973: 31). Juliá Martínez (1925: lxi) da una fecha anterior a 1600.

9. 10 de enero de 1636 (Julia Martínez 1925: lxi).

10. Así, por ejemplo, en las obras que nos ocupan la intervención de un bobo o gracioso, el uso del «aparte» y, en los momentos de gran tensión dramática, el uso de la esticomitía o hemisticomitía; además, al final, la eliminación de la metamorfosis de los protagonistas en pájaros –elemento aceptable en el relato narrativo clásico, pero demasiado fantástico y lejano para el público español cristiano del Siglo de Oro– y, en las dos comedias del siglo XVII, el desenlace convencional de unos casamientos que simbolizan la restauración del orden.

11. Me he servido de las siguientes ediciones: Juan de Timoneda, *Tragicomedia llamada Filomena*, en *Turiana. Colección de comedias y farsas que sacó a luz Juan de Timoneda*, reproducida en facsímile por la Academia Española (Madrid, 1936) y en *Obras de Juan de Timoneda*, vol. III, publicadas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles (Madrid, 1948); anónimo, *Comedia de Progne y Filomena*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640; Guillén de Castro, *Progne y Filomena*, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bell-*

1. Timoneda, Tragicomedia llamada Filomena

La adaptación dramática de Timoneda ofrece un carácter claramente popular y transplanta el mito clásico al plano de la realidad cotidiana. Como observa Frolidi (1968: 78), Timoneda reconduce estos personajes mitológicos «al plano más simple y corriente de la vida, tal como su público la concebía e interpretaba.» La repetida intervención cómica de un simple o bobo (Taurino) al lado del rey y la reina del mito es la estrategia más eficaz para tal rebajamiento. Por otra parte, importante para nuestro tema de la violencia es que, como ha observado Frolidi (*Ibid.*), la obra anticipa el senequismo tan presente en el teatro español posterior, con lo que se vinculan las escenas de violencia y horror a esta tradición o moda dramática de finales del siglo XVI. Lo que, además, caracteriza la *Tragicomedia llamada Filomena* de Timoneda es, en términos de Frolidi (*Ibid.*: 79), la «técnica cinematográfica», que se manifiesta claramente en las escenas de violencia. En esta dramatización temprana predomina el espectáculo y la acción concreta y rápida, aunque no faltan algunas reflexiones morales o sentimentales. Los personajes se expresan sobre todo a través de actos concretos, los cuales se indican en sus palabras (acotaciones implícitas). Así en la «scena cuarta» de la obra, los distintos momentos de la violación y mutilación de Filomena van rapidísimos, pero sin dejar de presentar el horror del modo más plástico. Los personajes dicen lo que hacen o van a hacer; su decir es actuar a la vez. Aunque esto sea necesario en un texto dramático que presenta pocas acotaciones explícitas, esta técnica intensifica, en las escenas de violencia, el efecto de crueldad y sangre fría.

Lo que no menos caracteriza esta obra es la técnica del contraste y contrapunto. El espacio en que se sitúan la violación y mutilación de Filomena es un *locus amoenus* lírico –elemento que falta en la narración ovidiana– descrito por la joven que se siente segura por la presencia (y la supuesta protección) de su cuñado¹². Es allí donde Tereo trata de seducir a su bella cuñada, pero rechazado con indignación por ella, recurre a la fuerza. Sus palabras «¿Qué huyes? No te me yrás» (84) sugieren la lucha física entre los dos, pero la violación misma se da *off stage*, durante una breve intervención de 10 versos del bobo. Luego reaparece Filomena, violada y pidiendo, como mujer deshonrada, que Tereo la mate; si no, ella revelará el crimen. Tereo, con sangre fría, anuncia entonces cómo le cortará la lengua a Filomena¹³ –y esto como un aparte al público, porque Filomena no lo oye y cuando le ve acercarse con la espada–, cree que la va a matar: «Si me vienes a matar, / ello sea en hora buena»(86). Entonces Tereo le corta la lengua en el mismo escenario.

vís, I (ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1925: 121-164); Francisco de Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena* (ed. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez, New York, 1994); Juan Bautista Diamante, *Júpiter y Semele*, en *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante* (Madrid, 1670: 89-112), ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/11373. En las citas sacadas del manuscrito y de la edición antigua de *Júpiter y Semele* he modernizado la ortografía.

12. «¡Qué monte tan fructuoso / lleno de frutas suaves! / ¡Qué bosque tan deleitoso ! / Y lo que más me da gozo / es el canto de las aves» (82).

13. «Por lo que cumple a mi estado / al fin, yo tengo acordado / de cortalle a ésta la lengua. / Esto que digo haré, / pues tanto peligro corre. / La lengua le cortaré / y después dexalla he / a la orilla d'esta torre. / Las manos le quiero atar / para que yo más sin pena / se la pueda bien cortar» (85-86).

Mientras que la violación se ha efectuado fuera de escena durante la intervención cómica del bobo, con lo que se mitiga el efecto de horror de tal escena para el público, la mutilación llega a ser así un clímax de cruel violencia. Pero el efecto de susto y horror que se provocará en el espectador por la brutalidad de la escena queda mitigado o canalizado inmediatamente después por una estrategia sencilla: la ruptura del horror provocado en el espectador por medio de la risa en la escena siguiente. Aquí dos simples pastores encuentran el cuerpo herido de Filomena, muda y haciendo gestos, la creen un fantasma encantado e intentan conjurarla con toda comicidad. A lo cómico se une luego la compasión humana, cuando se dan cuenta de su error y ayudan a Filomena, dándole de comer y hospedaje en su majada.

Al tercer momento de horror y violencia –la matanza del hijo de Progne y Tereo para servirle de comida a su padre– se dedica la última (séptima) «escena». La matanza del hijo se da en forma narrativa. Progne, madre tierna en la primera «escena» de la obra¹⁴, explica, con toda frialdad, en esta última que «Ithis ya está degollado, / guisado y puesto en manjar, / aun que d'ello me ha pesado; / pues su padre lo ha causado, / él se lo habrá de cena» (98). La tensión se rompe por nuevas intervenciones cómicas (con abundantes alusiones a la comida¹⁵) del bobo, que tiene que poner la mesa para la cena de los cónyuges, después de lo cual se ve a Tereo comiendo con gusto. Cuando Progne le revela que lo que está comiendo es la carne de su hijo y aparece Filomena (muda), el susto y horror causan la muerte inmediata del rey. La metamorfosis del mito ha sido anulada y transformada en una muerte espontánea de Tereo, causada por el horror; las dos hermanas se dan a la fuga. Los versos finales no condenan ni mencionan la venganza atroz de Progne y Filomena, sino que se concentran en el crimen de Tereo, al enfatizar ante el público la lección moral de su mala concupiscencia: «Quán mal que le succedio / al supremo rey Tereo / su sucio y bestial desseo, / pues la vida le costó» (102).

2. Anónimo, Comedia de Progne y Filomena

La anónima *Comedia de Progne y Filomena* manifiesta claras huellas de la obra de Timoneda siguiéndola a veces muy de cerca. No obstante, se difiere en otros aspectos importantes: un punto de arranque más tardío (Tereo ya está en Atenas para recoger a Filomena y llevarla a su hermana), la ausencia de la tosca intervención cómica del bobo de Timoneda¹⁶ y –esencial en esta obra– la introducción de cinco personajes alegóricos: la Honra, la Dishonra, la Vergüenza, la Desvergüenza y el Mal. Honra, Dishonra, Vergüenza y Desvergüenza intervienen en relación con una lucha moral de Tereo; el papel del Mal es más amplio y activo.

14. «Pues yo parido lo he / no usaré con él cruera; / como madre lo amaré, / y conmigo lo terné / en servicio de tu Alteza» (67). Tereo, en las primeras escenas, también aparece como buen rey preocupado por su país y su esposa.

15. En las intervenciones de Taurino hay muchas alusiones a comer y comida propias de su papel carnavalesco; estas referencias se relacionan también metafóricamente con la acción principal: el «hambre» sexual de Tereo.

16. El bobo aparece al escenario sólo al final, según la acotación «... y el bobo pone las mesas» (fol. 6r), pero no habla. Esta escena del maestresala (el Mal) y el bobo poniendo las mesas es otra reminiscencia de tal escena (más larga y cómica) de Timoneda.

La violación de Filomena (en la segunda jornada) se da fuera de escena, después de un largo diálogo en el cual Tereo, en vano, trata de persuadir a Filomena a rendirse a su amor. Mientras que en la obra de Timoneda la violación misma se efectúa «dentro», durante una breve escena cómica del bobo, en esta obra anónima el estupro se realiza fuera de escena durante una intervención mucho más larga (82 versos) y más seria de los personajes alegóricos. Honra y Vergüenza, Deshonra y Desvergüenza intentan, respectivamente, detener e incitar a Tereo a efectuar su intento (fol. 3r). Después de esta escena de psicomaquia, en la cual Honra y Vergüenza quedan vencidas, sale Filomena, violada: según la acotación: «Sale Filomena forzada y luego Tereo como que bien cansado de la fuerza» (fol. 3v). Tereo anuncia que encerrará a Filomena en una torre. Su segundo acto cruel – cortarle la lengua a Filomena – no se representa ni se anuncia aquí, sino que la jornada termina con un discurso del Mal, quien enfatiza lo abominable del estupro («Yo soy el Mal, en daños infinito / nacido de haber Tereo efectuado / un mal inmenso, un hecho abominable / tal que con ser yo el mal vivo encantado», fol. 3v). La amputación de la lengua de Filomena por Tereo no se revela sino más tarde, en la tercera jornada, a través del lienzo labrado por Filomena, o sea de modo retrospectivo. Es el Mal quien, disfrazado de pastor, le trae a Progne el lienzo en el cual Filomena había pintado su desdicha¹⁷. El Mal da una descripción ekfrástica de las imágenes que revelan el crimen de Tereo («Ves do Tereo la forzó [...] Ves después que temeroso / que publicara su mengua / cómo la cortó la lengua / el perverso cauteloso / Vesla aquí ...», fol. 5r.). Esta breve reproducción narrativa de la mutilación de Filomena, por su carácter narrativo y retrospectivo, resulta así menos fuerte que la que vimos en la obra de Timoneda.

La matanza y comida del hijo de Progne y Tereo sí se representan de modo directo. Tramando su plan de venganza, Progne enumera distintas posibilidades de vengarse, todas atroces: quemarle vivo a Tereo, sacarle los ojos, cortarle la lengua, para sacar la conclusión, con sangre fría, de que la venganza mejor y más justa será: «a su hijo a comer le demos / el medio asado y la mitad cocido». Ahora es Progne la que incorpora la violencia. El Mal comenta la escena de la cena antropofágica en unos apartes (fol. 5v), condenando con clara visión misógina la actitud de Progne. En esta obra el acto cruel de Progne es condenado explícitamente, a diferencia de la versión de Timoneda. En la escena final aparece el rey Pandión, como *deus ex machina*, para matar a Tereo y dar justicia, castigando tanto el crimen de Tereo como el de Progne¹⁸. La obra termina con el Mal enseñando la lección moral de esta historia tan violenta: «tomad ejemplo ...».

Mientras estas dos versiones de la segunda mitad del siglo XVI amplifican la historia mítica original, respectivamente, con episodios cómicos (las intervenciones del bobo en Timoneda) o personajes alegóricos (el manuscrito anónimo), sin cambiar mucho del mito mismo –con excepción de la metamorfosis final– las comedias de molde lopista compuestas por Guillén de Castro y Rojas Zorrilla ofrecen modificaciones más sustanciales y una complicación estructural mucho más grande. Guillén de Castro introduce varios elementos nuevos que Rojas conserva en su versión, como (a) el personaje de

17. Acotación: «Aquí entra el mal con un lienzo pintado todo el hecho de Filomena» (fol. 5r).

18. Tereo será descuartizado, Progne encerrada para siempre «pues fue homicida de su propio hijo», y Filomena, «afrentada sin culpa», queda heredera de ambos (fol. 6v).

Teosindo (Hipólito en la comedia de Rojas Zorrilla), hermano de Tereo y amante de Filomena, con lo que se crea una intriga secundaria de rivalidad y celos entre los dos hermanos¹⁹, y (b) el de Filomena viviendo como salvaje en la montaña después de las violencias sufridas. Las dos comedias cubren un periodo más largo: más de 20 años (Guillén de Castro) y unos 4 años (Rojas Zorrilla). Examinemos su representación de los elementos de violencia.

3. Guillén de Castro, *Progne y Filomena*

En esta comedia el episodio de la conquista de Filomena por Tereo se transforma en todo un proceso de seis años, durante los cuales Tereo, sin éxito, trata de ganar el amor de Filomena. Un cambio fundamental en la versión del dramaturgo valenciano es que Tereo, a pesar de su intento de violarla, no logra forzar a Filomena y no le corta, sino que sólo le hiere la lengua, de manera que esta se cura después. Pero Filomena misma, retirada al monte para vivir una vida de salvaje, hace voto de no hablar hasta vengarse. Gracias a esta modificación su personaje mantiene su dimensión dramática, porque en el escenario sí utiliza su voz en soliloquios y apartes dirigidos al público²⁰. Al final vuelve a hablar a los demás personajes, para revelar que no ha perdido su honra y explicar su causa²¹. Estos cambios posibilitan el desenlace feliz de la comedia. Para efectuar la restauración de la armonía al final, el autor inventa, en la tercera jornada, la maternidad de Filomena y la continuación de la historia en esta «segunda generación»: el amor entre Driante, hijo de Filomena y Teosindo²², y Arminda, hija de Tereo y Progne. Es este amor de los hijos de los protagonistas y la voz de la sangre (los dos se sienten atraídos hacia su propio padre sin saber que es su padre y lo defienden) lo que conduce a una reconciliación final: la comedia termina con una triple anagnórisis (Filomena, Driante, Arminda) y un desenlace feliz (Filomena se casa con Teosindo, Progne y Tereo quedan en paz, a pesar de la pérdida de un hijo, y Driante se casa con Arminda).

Veamos ahora con más detalle cómo Guillén de Castro lleva la violencia a las tablas. En la escena de la violación y mutilación de Filomena Tereo resulta dominado, más que por deseo sexual, por celos y rabia cuando se entera de que su hermano ya ha gozado a la joven y que esta queda preñada. Maldice la lengua de la mujer que le revela así su derrota²³ y es por eso que, enloquecido, le corta la lengua a Filomena. Antes de entrar

19. Importante motivo aquí es el de los retratos con los nombres de Progne y Filomena trocados: Tereo había elegido desde el principio a Filomena como esposa, pero como el retrato de esta llevaba el nombre erróneo de Progne, Tereo se ve casado con esta.

20. Así en los momentos en que Filomena duda de si debe hablar o no: 159, 160, 161.

21. «Tereo en aquella ocasión / tan infelice ocasión, / probó su mala intención, / pero no salió con ella. / Quiso esforzar el querer / pero se engaña el que esfuerza / que puede un hombre por fuerza / alcanzar a una mujer [...] y aunque entonces de no hablar / hice voto hasta vengarme» (162).

22. Driante, además, encarna el motivo de la mudez de Filomena: se educa mudo porque vive con su madre una vida salvaje en el monte y ella, por su voto de no hablar hasta vengarse, no le habla nunca. Es gracias a su amor por Arminda, cuya voz repite, que Driante aprende a hablar.

23. «¡Ay instrumento maldito, / lengua y lengua de mujer! / Falsa, liviana, indiscreta / en lo propio y en lo ajeno, / con más corte y más veneno / que lanza, espada y saeta. / Ella me ha muerto. ¿No ves / que rabio? De celos muero: / la lengua cortarte quiero / para gozarte después. / No impida agora mi gusto / ni diga después tu agravio» (142).

en bastidores para efectuarlo y forzarla, se ve una verdadera lucha física entre Tereo y Filomena, según la acotación «Al irla forzando se les van cayendo a ella y a él la toca, un pañuelo, los guantes y el sombrero, y cabellos arrancados, una daga, y sangre derramada por el suelo» (142). Poco después Filomena aparece con claros signos visuales de la violencia sufrida (la cara y la boca ensangrentadas, según la acotación «Sale Filomena con las tocas descompuestas y vestido, y ensangrentada boca y cara» y las palabras de Teosindo «sangre arrojas por la boca»). No obstante, al final se descubre que Filomena no ha perdido su honor.

No menos truculentas son las escenas en las que Progne efectúa la venganza, matando a su hijo y dándole de comer a su esposo, escenas que, igualmente, están incluidas en la segunda jornada. Mientras antes aparecía como madre tierna de sus hijos, en estas escenas actúa como una arpía. La matanza del hijo se da, por supuesto, fuera de escena y es presentada por medio de la teicoscopia²⁴, después de lo cual sale Progne con los claros signos de su violencia: con una espada y las manos ensangrentadas (149). La escena de la comida abunda en la presencia de la sangre: Progne echa sangre en una copa para Tereo (quien lo reconoce como tal, diciendo «¿qué sangre es ésta?»); luego hace como si lo vaya a beber para echárselo a la cara del rey. Para colmo le muestra la cabeza del niño en una toalla (150-151).

Al contemplar la obra, el espectador se ve enfrentado con más sangre aún, porque el autor ha introducido otros momentos sangrientos además de los ya mencionados. Ya en la primera escena Progne sale al escenario con sangre en la cara a causa de un sueño pronosticador que claramente se relaciona con la matanza del hijo más tarde. En la tercera jornada Driante, al clavar la cabeza de un león a la puerta, tiene su daga y mano teñidas en sangre. Al final sale Teosindo «todo sangriento» de la guerra y Pandión, aunque caduco, clama por sangre para vengarse, deseando teñir con ella sus canas y bañarse en ella. Se observa, pues, que aunque en esta versión dramática Tereo, al fin y al cabo, no logra violar a Filomena ni realiza una verdadera amputación de la lengua de esta, los signos de violencia representados en el escenario son más extremos que en las obras anteriores. El dramaturgo valenciano no ha renunciado a introducir lúgubres elementos de horror y lucha física²⁵.

4. Francisco de Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*

Como queda dicho, Rojas Zorrilla se inspira claramente en la comedia de Guillén de Castro, sobre todo en la primera jornada²⁶. Sin embargo, el dramaturgo toledano condensa la acción eliminando la intriga de los hijos Driante y Arminda; su tercera jornada se dedica a la venganza, que difiere tanto de la del mito como de la de la comedia de Guillén de Castro²⁷: la macabra comida del hijo queda eliminada y Tereo mismo es matado por las dos

24. Criada: «... ¿Hay tal rigor? / Ya le ha dado dos heridas, / ya le corta la cabeza» (148).

25. Refiriéndose a otra comedia de Guillén de Castro, *El amor constante*, Wilson (1973: 21) señala que «A specific instance is his fondness for scenes of violence in which blood is shed».

26. Como observa Juliá Martínez (1925, lxiii): «La dependencia de la comedia de Rojas respecto de la de Castro queda patente aun en el mismo detalle de llamar Pandrón al padre de las desventuradas hermanas, según la errata que en la edición del valenciano aparece, y que él rectificó en la fe de erratas impresa el año 1621».

27. La Filomena de Rojas, deshonrada, es violenta en su rabia de venganza, como una «serrana de la Vera». Mata todo lo que representa la realeza en la naturaleza, como el león, el pino, el clavel. Sus décimas, con los

hermanas que ambas se sienten agraviadas por él. El orden se restaura con el casamiento de Filomena e Hipólito y Progne, viuda, queda contenta con la venganza. Una modificación notable en esta versión del mito es la ausencia del lienzo labrado por Filomena. Por otra parte, mientras en la obra de Guillén de Castro faltaba un gracioso, Rojas añade toda una subintriga burlesca de dos lacayos graciosos, Juanete y Chilindrón, la cual, a pesar de su carácter cómico y escatológico, con crudeza excremental, sí guarda relación temática con la acción principal (gula y codicia, venganza y violencia)²⁸. Este contrapunto de un plano trágico y otro burlesco recuerda el papel del bobo en la tragicomedia de Timoneda.

En cuanto a las escenas de la violación de Filomena por Tereo, se observan analogías y diferencias con las escenas correspondientes de Guillén de Castro. Rojas mantiene el estratagema usado por Tereo²⁹ para engañar a Filomena, pero el enfrentamiento del rey y Filomena y la violación y mutilación subsiguientes no se presentan en escena. El público llega a saberlo de forma indirecta: se oye el grito de la joven «Válgame el cielo!» e Hipólito encuentra un cabello bañado en sangre. Luego sale Filomena con las claras señales de la violencia sufrida: según la acotación, «Sale Filomena bañada en sangre, suelto el cabello y sin chapines» (94). Arroja sangre por la boca, indica por señas lo que sucedió (Tereo no le cortó, sino que le hirió la lengua) y escribe, con la daga de su amante, su desdicha en la arena (95)³⁰. Vemos, pues, que aunque la representación de esta escena pueda resultar algo menos violenta que en la obra de Guillén de Castro (con su enfrentación directa y lucha física en escena), el resultado es más desastroso, porque la Filomena de Rojas sí queda sin honra.

Como queda dicho, Rojas ha anulado el episodio lúgubre de la matanza del hijo y la cena antropofágica. Las dos hermanas ambas gritan violentamente por venganza («De su [Tereo] sangre / se salpique rojo el suelo», p. 139) y se preparan juntas a matar al ofensor. Rojas renuncia a detalles lúgubres visuales: matan al rey «dentro» y al oír la voz de Tereo diciendo «Filomena, tú me has muerto», el público sabe que esta ha vengado su deshonra y la de su esposo Hipólito, cuya daga había utilizado para ello³¹.

5. Juan Bautista Diamante, *Júpiter y Semele*

A estas cuatro versiones teatrales del mito compuestas en el Siglo de Oro, podemos añadir otra más bien fragmentada: un breve episodio (102-103) de unos 100 versos en total que representa la violación y mutilación de Filomena y está incluido en la zarzuela

versos repetidos «pero mi mal solamente / se descuenta con mi mal» (114-115) recuerdan las famosas décimas de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón.

28. Juanete es goloso, Chilindrón codicioso; ambos quedan castigados violentamente por este vicio. Sobre esta acción burlesca véase Trambaioli (1997: 276-279).

29. Tereo copia la señal de Hipólito para Filomena (una bandera blanca en la obra de Guillén de Castro, una antorcha encendida en la de Rojas Zorrilla).

30. Según hemos observado en otro lugar (Walthaus, 1998: 145), «Los motivos de quedar muda o sin voz y de tejer –tradicionalmente asociados con lo femenino– han sido modificados, pues, por nuestro autor: Filomena se sirve de los instrumentos asociados tradicionalmente con la esfera masculina: la palabra escrita y la daga». Al final de la comedia Filomena misma relata, en retrospectiva, los hechos a Progne (137); o sea, su relato verbal sustituye el relato en imágenes (el lienzo labrado por Filomena en el mito, elemento conservado por Guillén de Castro).

31. Como en otras comedias del toledano, la mujer confirma a la vez que subvierte el código de honor adoptando el papel masculino de la venganza (cf. Walthaus, 1998).

mitológica *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante, publicada en 1670. Se trata de un intermezzo teatral (cantado «en estilo recitativo») que el personaje alegórico Escarmiento hace representar para avisar a Semele contra el amor de Jupiter³². Se representan dos escenas del mito que Diamante ha calcado sobre las escenas correspondientes de la comedia de Rojas Zorrilla (manteniendo el nombre de Hipólito): en la primera Tereo persigue a Filomena y los dos desaparecen dentro; en la segunda Filomena aparece ante Hipólito y Progne con los signos visuales de la violencia sufrida. Cortada la lengua, habla por gestos (aunque el texto indica breves sonidos o palabras suyas: “no” .., “sí” .., “te”, “te”, “te”,...) y escupe sangre. Tomando el puñal de Hipólito indica que ella se vengará. Este *intermezzo* de «teatro dentro del teatro» parece confirmar así, no sólo la popularidad de la obra de Rojas³³, y con ello de la historia de Progne y Filomenos, sino también la popularidad y teatralidad de, justamente, las escenas de violencia sangrienta en esta historia.

Para concluir: el mito de Progne y Filomena ha fascinado a varios dramaturgos del Siglo de Oro, que han visualizado la violencia y el horror inherentes al mito a veces con toda crudeza macabra y, a veces, con ciertos filtros y mecanismos de distanciamiento, mitigando así su efecto para el espectador. De las cinco versiones dramáticas estudiadas en el presente trabajo, las de Timoneda y Guillén de Castro representan la violencia inherente al mito de modo más plástico y con los detalles y signos más truculentos.

Aristóteles ya insistió en el principio de la katarsis por medio del temor³⁴ y la compasión y al elegir el mito de Progne y Filomena para un drama, nuestros dramaturgos parecen compartir esta idea de katarsis. Al fin y al cabo, el proceso teatral es un ritual y el espectador es consciente de que lo que ve en escena es una ficción teatral, y, por consiguiente, una sublimación, lo que implica un distanciamiento estético. Gracias a ello, es capaz de «digerir» ciertas violencias y atrocidades.

A la vez, sin embargo, los dramaturgos no dejan de manejar diversas estrategias para canalizar el efecto de horror provocado en el espectador, por medio de la intervención cómica o alegórica en las versiones del siglo XVI, y, en las comedias posteriores de Guillén de Castro y Rojas, revistiendo los episodios de violencia con toda una acción dramática mucho más amplia, rica en motivos convencionales y muy variada. Y esto nos conduce, una vez más, al mecanismo sugerido en los versos de la Filomena de Lope de Vega citados al principio de este estudio: «entre tantas variedades / apenas lastimaban las verdades»³⁵.

Bibliografía

Anónimo: Comedia de Progne y Filomena, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 14640.

32. «de mis conceptos te quiero / hacer representación. [...] para que mejor / tu escarmiento te escarmiente, / pase a las tuyas mi voz » (101).

33. Según MacCurdy (1968: 48), la *Progne y Filomena* de Rojas «was one of the most widely performed of his plays in the seventeenth century and one which was often reprinted in the eighteenth».

34. En la versión latina del *Ars poetica* (cap. 14) se usan los términos «terribile» y «horreat».

35. Cuando este artículo estaba en prensa, se publicó el amplio y valioso estudio de A.M. Martín Rodríguez, *El mito de Filomena en la literatura española* (León, Universidad de León, 2008), que por lo tanto no he podido consultar para este trabajo.

- CASTRO Y BELLVÍS, G. de (1925): *Progne y Filomena*, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, vol. I, pp. 121-164.
- DIAMANTE, J. B. (1670): *Júpiter y Semele*, en *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante*, en Madrid por Andrés García de la Iglesia, pp. 89-112.
- FRIEDMAN, E. H. (1988): «Guillén de Castro's *Progne y Filomena*: Between the classic and the comedia», *Neophilologus*, 72, pp. 213-217.
- FROLDI, R. (1968): *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca/Madrid, Anaya.
- HERMENEGILDO, A. (1973): *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1975): «El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, pp. 100-117.
- MACCURDY, R. R. (1968): *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne.
- Maravall, J. A. (1980): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- PÉREZ DE MOYA, J. (1995): *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- ROJAS ZORRILLA, Fco. de (1994): *Progne y Filomena*, ed. Alfred Rodríguez y Saúl E. Roll-Vélez, New York, Peter Lang.
- TIMONEDA, J. de (1936): *Tragicomedia llamada Filomena*, en *Turiana. Colección de comedias y farsas que sacó a luz Juan de Timoneda*, Madrid, reproducida en facsímile por la Academia Española.
- TIMONEDA, J. de (1948): *Tragicomedia llamada Filomena*, en *Obras de Juan de Timoneda*, vol. III, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- TRAMBAIOLI, M. (1997): «Una comedia mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro
- VALLE OJEDA CALVO, M. del (2006): «*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.661-680.
- VEGA, L. de (1969): *La Filomena*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, vol. I, pp. 553-657.
- WALTHAUS, R. (1993): «Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», *Foro Hispánico*, 5, pp. 71-90.
- WALTHAUS, R. (1998): «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro : ficción teatral y realidad histórica*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-157.
- WELLES, M. L. (2000): *Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- WILSON, W. E. (1973): *Guillén de Castro*, New York, Twayne.
- ZAPATA, A. (1987): «*Progne y Filomena: La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega*», *Estudios clásicos*, XXIX, pp. 23-58.