PROGNE Y FILOMENA DE GUILLÉN DE CASTRO —O LA DESTRUCCIÓN DE UN MITO

BERISLAV PRIMORAC
University of Windsor

La triste historia de Procne y Filomela,[1] leyenda repleta de ingredientes dramáticos necesarios para captar y mantener el interés del público, es uno de los mitos más célebres de la Antigüedad clásica. El dramatismo que ofrece la trama en una serie de contrastes (lealtad-traición, amor-odio, inocencia-violación, ternura-violencia, crimen-venganza) hace que el mito se convierta en fuente de un gran número de obras desde los tiempos de Sófocles hasta nuestros días.[2]

El propósito de este trabajo es analizar el esfuerzo de Castro sobre el tema y demostrar que en esta ocasión el vate valenciano no logra mantenerse al nivel del resto de su producción dramática, porque la transformación que sufre la versión clásica en sus manos reduce el mito a una pálida imagen de su fuente y lo despoja casi por completo de la tremenda fuerza dramática que antes tenía. Guillén de Castro, que en sus otras adaptaciones escénicas de mitos, leyendas o historias suele llevarse la palma y con una de ellas, *Las mocedades del Cid*, logra establecerse entre los grandes personajes del teatro nacional, en su intento con *Progne y Filomena* se encuentra abandonado por las musas y, a pesar de algunos rasgos laudables, la comedia, en su totalidad, nos parece muy olvidable.

El mito de Procne y Filomela tiene sus orígenes en una obra de Sófocles titulada *Tereo,* aunque existen teorías de que, quizá, la leyenda se diera en forma poética antes de ese tiempo, pero sin pruebas concretas.[3] Sabemos que Sófocles escribe su *Tereo* antes del año 414 a. de C., fecha en la que se estrena *Aves* de Aristófanes, porque en esta obra el personaje principal, Abubilla, hace directa

[1] Filomena es el nombre que se le da en español, aunque el nombre original en griego y en su versión latina es Filomela. Lo mismo ocurre con Procne que se convierte en Progne.

[2] Para la información sobre la supervivencia del mito en las literaturas occidentales, *vid.* Gilbert Highet, *The Classical Tradition.* Oxford University Press, New York, 1957.

[3] En Homero, por ejemplo, se menciona un filicidio y antropofagia, pero los personajes no son los mismos, como tampoco lo son las circunstancias que los causan. *Vid.* A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles.* Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1963, vol. 2, p. 221 (3 vols.).

referencia a la tragedia de Sófocles.[4] Aunque la mayor parte de la tragedia se ha perdido, ha sido posible reconstruir la trama de la misma y comprobar que no difiere mucho de las versiones que nos quedan de los demás mitógrafos griegos y latinos, y es la siguiente: Tereo, rey de Tracia, se casa con Procne, hija del rey Pandión de Atenas y la lleva a su tierra. Al cabo de un tiempo Procne, que echa de menos a su hermana Filomela, le pide al marido que vaya a buscarla. Éste la complace, va a Atenas, pero al ver a la cuñada, se enamora perdidamente de ella. Camino a casa se aprovecha de la oportunidad y viola a la joven. Temiendo las repercusiones de su crimen y para encubrir el delito le corta la lengua, la deja escondida en un bosque y anuncia su repentina muerte. Filomela logra labrar en una tela la escena de su desgracia y la hace llegar a manos de su hermana. Cuando Procne se entera de la verdad, secretamente va en busca de la víctima, la trae al palacio y, junto con ella, para vengarse de su marido, mata a su propio hijo Itis, cuece su carne y se la sirve de comida a Tereo. Terminada la cena las hermanas le descubren la verdad y se dan a la fuga. El enfurecido Tereo con la espada en la mano las persigue, pero los dioses en un acto de piedad hacia las hermanas convierten a Procne en ruiseñor, a Filomela en golondrina y a Tereo en abubilla.[5]

La versión que más influencia ha tenido en las literaturas occidentales es, sin duda, la que nos ofrece Ovidio en el sexto libro de su *Metamorfosis* (vv. 424-674).[6] Su popularidad, indiscutiblemente, se debe a la exquisita sensibilidad poética del vate romano que supo transformar una historia lineal de pasión, crimen y venganza en un drama, donde el protagonista Tereo, en el fondo una persona no mala (rey que ayuda a su vecino en momentos de peligro, marido

[4] Su aspecto poco llamativo, de plumaje ralo, pico exagerado y penacho eréctil es consecuencia de la metamorfosis de Tereo en abubilla que le hace sufrir el autor: "así me disfiguró Sófocles en esa horrible tragedia suya llamada *Tereo*". Aristophanes, *The Birds* (trad. William Arrowsmith). The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1966, p. 18 [la traducción castellana es nuestra].

[5] Existen algunas variaciones de la leyenda tal como la referimos. Higinio, por ejemplo, en sus fábulas, introduce el personaje de Grío, hermano de Tereo, a quien éste acusa y luego mata por una supuesta complicidad en la conspiración de asesinar a su hijo Itis. El fratricidio es el resultado directo del vaticinio que había predicho que un pariente mataría al heredero. En esta versión Tereo finge la muerte de Procne para aprovecharse de su hermana, pero el desenlace es el mismo. Como en otras versiones latinas, la metamorfosis de los personajes femeninos es al revés. Debido a la equivocada etimología del nombre Filo-mela (dulce-canto) ella se convierte en ruiseñor y Procne en golondrina, pero el cambio sólo tiene sentido si las hermanas intercambian papeles, porque la muda Filomela, por supuesto, no puede producir el bello canto del ruiseñor. *Apud* Pearson, *op. cit.*, pp. 221-222.

[6] La versión que utilizamos es *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10* (ed. William S. Anderson). The University of Oklahoma Press, Norman, 1972.

que trata de complacer a su mujer, padre que adora a su hijo), a causa de un defecto trágico —su incontrolable deseo sexual— se convierte en criminal.

Ovidio abre el episodio con el matrimonio políticamente arreglado entre el rey de Atenas, Pandión, padre de Procne, y su aliado y salvador Tereo, rey de Tracia. El matrimonio desde su principio está programado para tener problemas, y los malos agüeros en la noche de bodas anuncian la tragedia: no están presentes ni Iuno ni Imeneo, las divinidades que normalmente bendicen las nuevas uniones, pero sí están las Furias con antorchas funerarias y un búho que ulula en la alcoba. En estas condiciones es concebido y con tales presagios nace el hijo Itis. Rápido salto de cinco años y Procne se encuentra triste y aislada en la lejana Tracia, pero sin ninguna indicación de discordia entre ella y su marido. Al contrario, cuando ella le pide que le traiga de visita a la hermana, Tereo no vacila ni un momento en cumplir su deseo, y eso sin ningún motivo oculto, porque ni siquiera conoce a su cuñada. Esta petición, sin embargo, desencadena una serie de acontecimientos que lleva a todos al vaticinado fin trágico. Como observa Edgar Glenn,[7] es muy irónico que sea la misma Procne, aunque indirectamente, el primer móvil de la tragedia. No menos irónica es la calurosa bienvenida que recibe Tereo en Atenas por parte de todos, como lo es su declarado propósito del viaje. Más que nada, sin embargo, es irónica la gustosa aceptación de acompañarle por parte de Filomela, porque al ver a su bella cuñada en todo su esplendor juvenil e indumentario, Tereo se enciende con tal furia sexual que apenas se puede contener. El propósito de su viaje de repente cambia. Todas sus fuerzas, toda su pasión ahora se concentran en persuadir al suegro de que la deje ir. El viejo finalmente consiente y de esta manera —otra ironía— confía el bienestar de la hija a un patológico erotómano. El victorioso rey de claro nombre del verso 425 *(clarum vincendo nomen habebat)* se convierte, en el verso 518, en un ave de rapiña que aguarda el momento de echarse encima de la presa *(spectat sua praemia raptor)*. Tres símiles predatorias (conejo-águila, oveja-lobo, paloma-halcón) rodean el acto mismo de la violación, que se relata con una sola frase —*vi superat*— "la forzó" (v. 525). La desesperada indignación de Filomela que ve su propia deshonra como causa de la ruptura de las relaciones armoniosas que existían en la familia *(omnia turbasti* [v. 537] le grita enfurecida), junto al obvio miedo de Tereo de que su crimen se publique, provocan la glosotomía, y la incontrolable libido lleva a la repetida violación para terminar en el abandono de la víctima en un bosque aislado.

Un año pasa y la acción se acelera. Progne, que no tiene por qué sospechar

[7] Edgar M. Glenn, *The Metamorphoses, Ovid's Roman Games*. University Press of America, Lanham, 1986, pp. 77-80.

nada, se entera a través del lienzo labrado por Filomela de lo sucedido. Al traer secretamente a la hermana al palacio, los papeles entre los esposos se invierten: la antes no enterada Procne ahora tiene completo conocimiento de lo ocurrido y ahora es Tereo el que ignora la realidad y sigue en esta ignorancia hasta el horrible desenlace final. Como indica Brooks Otis[8] en su análisis del poema, es aquí donde sobresale la brillantez de la concepción ovidiana del crimen y castigo. La lujuriosa y cruel naturaleza del marido, anteriormente desconocida por completo y ahora de repente descubierta por la esposa, necesita un cruel castigo. La horrorizada mujer, en su ciega furia se vuelve contra el marido y todo lo suyo, y la inocente víctima es el hijo de *él*, que tanto se le parece. Ella y su cómplice Filomela, reducidas las dos por el ultraje de Tereo al nivel bestial de él, se vengan del malhechor convirtiéndolo en antropófago con la carne de su propio hijo. En palabras de Otis: "There could be but one ending for this dehumanized trio: the metamorphosis that in effect ratified the animality to which they had already descended".[9]

Curiosamente Ovidio no nos dice el resultado de la metamorfosis de las dos hermanas; sólo nos informa que una voló hacia el bosque y que la otra subió al techo,[10] pero sí especifica que Tereo es convertido en abubilla.

En el siglo XVI se publican varias traducciones de las *Metamorfosis*[11] y Guillén de Castro sin duda conoce la obra de Ovidio, como cualquier persona culta de su época. En la librería de su conciudadano Juan de Timoneda, según el inventario de 1583, figura una traducción de Ovidio,[12] lo cual no sorprende, porque es conocida la simpatía que Timoneda tiene por el mito de Progne y Filomena. En 1564 publica una obra titulada *Filomena*,[13] tragicomedia en siete

[8] Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet.* The University Press, Cambridge, 1966, pp. 209-216, 377-381.

[9] *Ibid.*, p. 214.

[10] En sus otras referencias al canto del ruiseñor, Ovidio lo llama *Daulias ales*, "el alado de Daulia", la región a donde, según otra leyenda, se escaparon Procne y Filomela perseguidas por Tereo. *Vid.* P. Ovidi Nasonis, *Heroides* (ed. A. Palmer). Clarendon Press, Oxford, 1898, p. 98.

[11] Hemos podido averiguar la existencia de varias traducciones de las *Metamorfosis* de la época y consultamos *Las Metamor/foses, o transforma/ciones de Ovidio, en quinze li/bros, traducidos de Latin / en Castellano. / Corregido en esta ultima Impression. / Dedicado a la Puris/sima Reyna de los Angeles, y hom/bres, Maria Santissima Señora / Nuestra llena de Gracia, y Iusti/cia Original, desde el infante primero a su ani/macion.* En Madrid: Por Domingo Morràs, Año de 1664. Esta edición parece ser copia de las dos publicadas en Amberes, una en 1551 por Iuan Steelsio y la otra en 1595 por Pedro Bellero. Lo de la "traducción" no hay que tomarlo muy en serio porque la versión castellana es una libre interpretación con muchas añadiduras con claro propósito didáctico que nada tienen que ver con el texto de Ovidio.

[12] John J. Reynolds, *Juan Timoneda.* Twayne Publishers, Boston, 1975, p. 98.

[13] La comedia se encuentra en *Obras completas de Juan de Timoneda, publicadas por la*

scenas y un prólogo, que sigue al texto de Ovidio muy de cerca, pero se le añaden personajes cómicos para la diversión y un propósito moral-didáctico para la educación cristiana de las doncellas jóvenes. De su pluma también sale un romance de 246 versos dividido en cinco partes sobre el mismo tema que se publica en su *Rosas de romances* en 1573.[14]

La comedia de Castro pertenece a su primera época, y el autor mismo la incluye en la *Primera Parte* de sus obras del año 1618. Juliá Martínez[15] cree que es anterior a 1600, pero Bruerton la coloca entre 1608-1612.[16] Los que la han estudiado se muestran relativamente generosos en su crítica: Juliá Martínez alaba su tono épico, su lirismo, el uso del tema del honor, pero censura muchas escenas del tercer acto por falsas y artificiosas (pp. LXIII-LXIV). Luciano García Lorenzo, aunque con cierto recato, ve en la obra esbozos del verdadero arte dramático de Castro:

> La desnuda historia de Ovidio, intensa y descarnada, no exenta de lirismo, pero siempre cruel, ha dado ocasión a Guillén de Castro para componer una comedia donde el feliz desenlace no empaña aciertos indiscutibles y donde el efectismo y la ingenuidad de algunas escenas están compensados por otras [...] dignas del futuro importante dramaturgo que será Guillén de Castro.[17]

William Wilson le achaca *major defects*, pero la ve superior a algunas de sus primeras obras en la caracterización, trama y expresión poética.[18] Edward Friedman la considera como una obra de transición entre el teatro clásico y la *comedia nueva.* Según él, Castro escribe una tragedia en los primeros dos actos y luego cambia el prescrito fin en el tercer acto, convirtiéndolo en una comedia de amor juvenil y de prevenida catástrofe, en la que el fin justifica los medios.[19] Manuel Delgado, que limita su estudio a la figura del rey, escribe que:

Sociedad de Bibliófilos Valencianos. Valencia, 1911, vol. I, pp. 207-292 [sólo se publicó este volumen].

[14] Juan de Timoneda, *Rosas de romances.* Castalia, Valencia, 1963. El poema se encuentra en la primera parte subtitulada *Rosa de amores*, pp. LVII-LXI.

[15] *Obras de Guillén de Castro y Bellvis* (ed. Eduardo Juliá Martínez). RAE, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1925-1927, vol. I, p. LXI (3 vols.). Todas las citas serán de esta edición y se numerarán en el texto.

[16] Courtney Bruerton, "The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro". *Hispanic Review*, 12 (1944), pp. 89-151.

[17] Luciano García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro.* Planeta, Barcelona, 1976, p. 172.

[18] William E. Wilson, *Guillén de Castro.* Twayne Publishers, New York, 1973, p. 78.

[19] "The classicizing spirit confronts the signs of change; letters must face the marketplace and public tastes. Castro inscribes one play in another, favoring Lope's formula over tragic varia-

> El interés y el valor de *Progne y Filomena* estriban en su carácter precursor de lo que serán las teorías políticas de Guillén en torno a la tiranía, al tiranicidio y al derecho de resistencia. La simple pasión, que comienza aquí en el terreno privado de una familia real, acaba convirtiéndose, en las obras que vienen a continuación, en causa de odiosa tiranía, a nivel público, cuyas consecuencias y remedios afectan a todo el Estado.[20]

La crítica positiva que acabamos de mencionar de ninguna manera es sin fundamento, porque no se puede negar que en la comedia se encuentran cualidades elogiables. Lo que estropea la obra a nuestro ver es el fracaso del autor en mantener el alto nivel de intensidad dramática hacia el cual apuntan las primeras escenas. El espectador, particularmente el espectador con cierto conocimiento de la obra de Ovidio, se siente traicionado porque el conmovedor drama del poeta romano se reduce a un melodrama cuya semejanza con el original se basa puramente en similitudes externas, para terminar en ese absurdo e inverosímil tercer acto, que con su feliz desenlace contradice y parodia todo el anterior conflicto dramático, que tantas muertes, tantas guerras y tanto sufrimiento ha causado.

El mito de Progne y Filomena, como es de esperar, sirve de punto de partida, pero ya las primeras escenas nos indican que Castro va a buscar una ruta independiente en el desarrollo de su trama, y en efecto, estas escenas son muy prometedoras: con la ingeniosa introducción de un nuevo personaje principal, Teosindo, hermano del rey Tereo, se crea la posibilidad de un conflicto más amplio, especialmente en vista de la relación amorosa que existe entre él y Filomena; con el sueño de Progne en que ella se abre el pecho, se saca el corazón, se lo sirve al marido y éste se lo come, se presagia el filicidio y el horrendo banquete; el espejo roto es un claro indicio de la tragedia que reinará entre los protagonistas; el incipiente antagonismo entre los hermanos, causado por una equivocación que dirige la pasión de Tereo no hacia su futura esposa, sino hacia la hermana de ella, anuncia el inevitable choque entre el libidinoso rey y el tierno amante; la sospecha del rey de que el error haya sido perpetrado por su ingrato hermano y la insinuación de Teosindo de que el rey es un tirano, agregan otro elemento negativo a la relación. Si a esto añadimos la aparición de un agorero que predice que *esto muerte ha de ser, no casamiento* (p. 129b),

---

tions yet highlighting both. This most hybrid of hybrids underscores not only the victory of the *comedia nueva* over neoclassical models, but the reciprocity of form in the works of playwrights such as Castro". Edward H. Friedman, "Guillén de Castro's *Progne y Filomena*". *Neophilologus*, 72, 1 (1988), pp. 213-217.

[20] Manuel Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*. Puvill Libros, Barcelona, 1984, p. 39.

nos damos cuenta de que Guillén ha cargado la artillería dramática tan a tope que nos trae a la memoria esos versos de Tisbea de *El burlador de Sevilla:* "Mucho fuego prometéis, / plega a Dios que no mintáis".[21] Lamentablemente, igual que ella, quedaremos burlados.

Mientras en Ovidio las primeras escenas, a pesar de los malos agüeros, son de paz y de armonía entre los esposos, aquí el inicio del choque dramático precede al matrimonio y se debe al mencionado equívoco. Un error inocente, causado por una persona desinteresada para aumentar el aspecto de la fatalidad, desencadena toda una serie de conflictos que no pueden sino llevar a la tragedia. Teosindo que está en Atenas para contraer matrimonio por poderes en nombre de su hermano con una de las dos hijas del rey Pandión, encarga dos retratos de las muchachas y se los manda a Tereo para que escoja una. Desgraciadamente el pintor se equivoca, cruza los nombres, y como consecuencia Tereo viene a Atenas enamorado de Filomena y obligado a casarse con Progne. Su desilusión es tan completa que se pone físicamente enfermo, y el malestar físico no es nada más que la manifestación exterior de su dolencia interior. Como su predecesor ovidiano, Tereo es consumido por una furia amorosa que ni él mismo sabe explicar. Su rechazo a Progne, un dechado de belleza en su propia opinión, se debe a una fuerza superior que está más allá del alcance de su voluntad:

> No hay razón
> porque este extremo se ve,
> es quimera, es ilusión,
> y es en fin, un no sé qué
> que nace del corazón,
> y es tan fuerte y poderoso
> a los ojos y al deseo,
> y en el alma tan forzoso,
> que hace agradable lo feo
> y aborrecible lo hermoso (p. 131b).

El agorero, contratado por el rey Pandión que con sospecha mira el extraño comportamiento de su yerno, también ve la inevitabilidad del conflicto en este matrimonio:

> ¡Oh en mal punto tratado casamiento!
> que es infernal tormento
> mezclar por accidentes

[21] Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (ed. J. Casalduero). Cátedra, Madrid, 1977, vv. 619-620.

dos sangres en colores diferentes,
donde naturaleza
repugna al gusto y vence a la belleza.
¡Oh viejo Rey! ¡Oh padre desdichado!
¿por qué el cielo ha criado
tan poco venturosas
a tus dos hijas? Pero son hermosas,
y es siempre la hermosura,
anuncio claro de desdicha pura (p. 128b).

La discordia matrimonial es sólo una faceta del general alboroto causado por el desbordado apetito de Tereo. Un aire de intriga empieza a invadir el contorno palaciego por la sospecha de Tereo de que el trueque de retratos haya sido una maniobra deliberada de su hermano. Se da cuenta de que para conseguir su deseado fin habrá que apartar a la víctima de la protección tanto del padre de ella como de la de su hermano, y con este propósito se lanza a la manipulación de los demás personajes fingiendo proteger sus intereses, como bien lo ilustra el siguiente diálogo entre los dos hermanos:

TEREO: ¡Ah, traidor; con qué recelos
me averigua su traición
para abrasarme en mis celos.— (*Aparte*)
¿Qué otros favores te ha hecho?
TEOS: Infinitos.
TEREO: ¡Ay de mí! (*Aparte*)
TEOS: Y para estar satisfecho,
tengo...
TEREO: Acaba, que esa y
me atraviesa todo el pecho. (*Aparte*)[22]
Di, di.
TEOS: Palabra me dió
de ser mi esposa.
TEREO: Estoy loco. (*Aparte*)
¿Y hasla gozado?
TEOS: Eso no.
TEREO: Ni has de gozarla tampoco. (*Aparte*)
TEOS: Sólo flores por tributo
me ofrecieron sus favores.—
Sólo en esto seré astuto. (*Aparte*)

[22] Esta acotación y la que sigue no vienen en el texto que usamos, pero el contexto del diálogo, claramente, lo requiere.

TEREO: Pues yo secaré esas flores
antes que te rindan fruto.— (*Aparte*)
Vamos, pues me has enterado
de tu suerte venturosa,
y el remedio que te he dado
trataremos con mi esposa,
y déjame a mí el cuidado.
TEOS: Darásle a mi corazón
sumo bien, con la esperanza
de tan dichosa ocasión.
TEREO: La traición, cuando es venganza
de traiciones, no es traición (*Aparte*) (p. 133ab).

Como la hora de la salida para Tracia se va acercando, los dos hermanos y las dos hermanas, cada uno por su propio interés, hacen lo posible para que el rey Pandión permita que Filomena acompañe a su hermana en el viaje y él, con reticencia, finalmente lo consiente. Tereo, al ver que se le ha abierto la oportunidad de realizar su deseo, aparta al rival hermano mandándole en una expedición fingida, y con esto termina el primer acto.

El principio del acto II nos trae una sorpresa insólita: a pesar de que han pasado *seis* años, nos enteramos de que el erotómano Tereo del primer acto, el rey tirano según su hermano, la pasión encarnada por su propia autodefinición, la lujuria personificada en palabras de su camarero, todavía anda por ahí profiriendo semejantes palabras:

TEREO: Yo apagaré desta vez
este fuego en que me abraso.
CAMAR: ¿Cómo?
TEREO: Gozando la ingrata
que me desdeña ha seis años.
Lo que no pudo mi ruego,
lo que no pudo mi llanto,
ha de poder lo que puede
un hombre desesperado (p. 237b).

Nos resulta muy difícil creer que el hombre, que pudo controlar sus supuestamente incontrolables instintos durante tantos años en constante presencia de la mujer que literalmente le vuelve loco, ahora, de repente, se vaya a convertir en todo lo que se había insinuado de él. ¡Pero sí! Rechazando los avisos de su camarero ("que ofendes en tu cuñada / tu mujer, hijos y hermano, / a ti mismo y a los cielos" [p. 136b]), Tereo decide violar a Filomena y es en

esta parte del drama donde la diferencia entre Ovidio y Castro empieza a resaltar. Mientras que el romano, como hemos visto, presenta la violación como un acto espontáneo, bestial, producto de una furia incontrolable y la glosotomía como una extensión de esa crueldad, en Castro los dos actos parecen una parodia del original y como luego veremos, en efecto lo son. El corte de lengua se hace simplemente por celos, al enterarse Tereo de que Filomena está encinta con el hijo de su hermano. Castro, además, se ve obligado a invertir el orden de la glosotomía y la violación para acomodar el feliz desenlace de la comedia y con esto la escena pierde toda la fuerza dramática. Mientras Ovidio la describe *al ralentí*, y con detalles repulsivos de la lengua cortada que se mueve en la hierba aumenta el horror de la escena, Guillén pone una diatriba contra la lengua de mujeres en boca de Tereo:

TEREO: ¡Ay instrumento maldito.
lengua y lengua de mujer!
Falsa, liviana, indiscreta
en lo proprio 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:

Saca la daga de la cinta.

la lengua cortarte quiero
para gozarte después (p.142a).

Para evitar la violencia en el escenario y para prepararnos una sorpresa, Castro resuelve la escena con la siguiente 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. Éntranse!" (p.142a).

Pero lo inverosímil no acaba aquí. En la escena siguiente Teosindo topa con Filomena toda desordenada, desorientada, sangrando a chorros por la boca, e inexplicablemente permite que el amor de su vida se le escape en semejantes condiciones mientras él, dándose cuenta de que ha sido su hermano el ofensor, se entretiene con un soliloquio sobre el problema del honor y cuestiones de culpabilidad y de venganza.

La venganza en efecto, no tarda mucho, pero él no tiene nada que ver con ella. Es Progne la que recibe el lienzo labrado por Filomena y así se entera de que la anunciada muerte de su hermana ha sido una fabricación del marido y

acto seguido, sin más, mata a su hijo Itis y se lo da de comer a Tereo. Acción muy parecida a lo que pasa en Ovidio, pero ¡cuánta diferencia! Aquí el sacrificio de Itis parece mecánico, gratuito, debido tan sólo al descubrimiento del lienzo, traído por un extraño, sin ninguna prueba de su autenticidad. Castro sí trata de prepararlo con una invectiva de Progne contra los hombres en general, Tereo en particular e Itis por extensión, pero ni siquiera el niño entiende la conexión: "En lo que hizo mi padre / ¿qué culpo yo, madre mía?" (p. 148b), pregunta perplejo el joven. En Ovidio por el contrario, el filicidio ocurre como resultado de un traumático golpe psicológico, y el lector, a pesar del horror que este acto le produce, puede sentir cierta empatía con la trastornada madre. Aquí el lienzo es sólo el primer indicio de lo ocurrido, porque Progne va en persona a rescatar a su hermana, la trae al palacio y con sus propios ojos averigua el resultado del horrible crimen. La incontrolable libido y la bárbara violencia, dos facetas que la descreída esposa nunca sospechaba de su marido, se concretizan en la persona de la violada y mutilada hermana, y como consecuencia producen esa violenta e insólita reacción contra Tereo y todo lo suyo. De la misma manera que él no pudo controlar su deseo carnal, ella no puede controlar su deseo de venganza y es sólo en este contexto, en presencia de la muda hermana que actúa de móvil y de cómplice, como el total apagamiento del instinto materno y el sangriento banquete son explicables y creíbles.

Con el fin del acto II Castro termina con el mito de Progne y Filomena, suelta la rienda a la imaginación y, como si fuera autor de novelas de caballería, llena el acto con una serie de peripecias, encuentros anagnorísticos, guerras civiles, acusaciones, perdones, reconciliaciones, viejos amores reanudados, nuevos establecidos, etcétera. De todo esto se desprende que: 1) Filomena no fue violada ("...Tereo en aquella / tan infelice ocasión, / probó su mala intención, / pero no salió con ella" [162a]) suceso, como dice Cervantes, "que de nuevo puso en admiración a todos [porque] duro se nos hizo de creer la continencia del mozo";[23] 2) la glosotomía también fue un fracaso, porque Filomena no perdió la lengua sino que sufrió sólo un corte; 3) Filomena y Teosindo tienen un hijo, Driante, criado en la montaña con su madre, un noble salvaje que no sabe hablar porque Filomena observa el voto de silencio hasta vengarse del agravio; 4) la hija de Progne y Tereo, Arminda, salvada el día de la muerte de Itis por un villano y criada en secreto por él, topa en el monte con su primo Driante, le enseña a hablar y, claro, se enamoran; 5) los demás personajes, todos ellos, se reúnen por casualidad en la cueva de Filomena, y después de las iniciales

[23] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. John Jay Allen). Cátedra, Madrid, 1980, 1ª P., cap. LI, p. 397.

amenazas todo se olvida, todo se perdona, uniéndose de nuevo hasta Progne y Tereo.

Con la benévola bendición del viejo rey Pandión, después de veinticuatro años (seis entre acto I y II, y dieciocho entre II y III), la familia extendida finalmente logra negar la veracidad de los agüeros y vaticinios del primer acto, y con la simbólica boda de Arminda y Driante da marcha hacia un futuro lleno de esperanza.

El público de la época, como exigía el desenlace feliz, seguro que quedó muy a gusto con el fin que le proporcionó Castro. Nos parece, sin embargo, que como el mito ya estaba totalmente destruido y reducido a una parodia, en consonancia con las demás revelaciones, Castro podía haberse permitido el lujo de producir aún más alegría entre los espectadores con la aparición en la boda de un mensajero del viejo cocinero real con el siguiente anuncio: el horrendo banquete no fue lo que todos piensan porque Progne y Filomena, cegadas por el deseo de venganza, equivocadamente creyeron haber matado a Itis cuando en realidad no le dieron más que unas cuantas heridas. El muy hábil y astuto cocinero salvó al niño sustituyéndolo rápidamente, sin que ellas se percatasen, con un cordero al chilindrón que tenía medio preparado por allí, escondió al joven, le curó las heridas y luego se fugó con él a la colonia griega de Emporion donde todavía viven felices y prósperos dedicándose a la importación del olivo y de la vid.