

El contexto musical e iconográfico en *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla

Musical and iconographical context in Rojas Zorrilla's Progne y Filomena

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN

E. U. de Magisterio
Universidad de Castilla-La Mancha
Ronda de Calatrava, 13071 Ciudad Real
juanjose.pastor@uclm.es

RECIBIDO: 9 DE ENERO DE 2008
ACEPTADO: 25 DE FEBRERO DE 2011

Resumen: Este artículo se propone valorar de qué modo los aspectos trágicos del mito de *Progne y Filomena* procedente del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio han sido puestos en evidencia en aquellas obras dramáticas que se sirven de la cooperación de las artes musicales y el aparato iconográfico para conformar el espectáculo escénico. Desde el análisis de los textos y, especialmente, de la tragedia de Rojas Zorrilla *Progne y Filomena* (publicada en su *Primera parte de comedias*, 1640) estudiaremos la influencia del hecho musical en la anticipación de lo trágico, así como la relevancia del aparato iconográfico en la configuración de la imagen trágica a través del coitejo de los cuadros ofrecidos en el escenario y las imágenes contenidas en las ediciones ilustradas medievales y renacentistas de las *Metamorfosis* de Ovidio, con el fin de mejor caracterizar la cooperación entre las distintas artes orientadas a la elaboración del espíritu trágico.

Palabras clave: Rojas Zorrilla. Tragedia. Iconografía. Música y teatro.

Abstract: This article studies how dramatic plays – using iconographical and musical instruments in order to shape the scene– try to underline tragic aspects enclosed in the myth of *Progne and Filomena*, contained in book VI of Ovid's *Metamorphosis*. Taking into consideration different textual analyses and, specially, Rojas Zorrilla's *Progne y Filomena* (published in *Primera Parte de Comedias*, 1640), we study not only the influence of the musical fact over the tragic anticipations, but the relevance of iconographic and emblematical literature in order to understand the scenes composed over the stage –with special attention to Medieval and Renaissance editions of *Metamorphosis*– in order to character and describe the interartial cooperation disposed to reveal the tragic spirit in baroque theatre.

Keywords: Rojas Zorrilla. Tragedy. Iconography. Music and Theatre.

En el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 412-674) se nos relata la siguiente leyenda mitológica: Pandión, rey de Atenas, derrota a sus enemigos con la ayuda de Tereo, rey de Tracia, con quien concierta el matrimonio de su hija Progne. A pesar de los nefastos agüeros, las bodas se celebran y la pareja engendra al pequeño Ithis.¹ Años después, la joven echará de menos en Tracia a su hermana Filomela, y pedirá a Tereo que vaya en su busca. En Atenas, Tereo, víctima de su lujuria, se enamora perdidamente de su cuñada y convence a su padre para que le permita viajar a su lado.² Al arribar a Tracia, Tereo viola a Filomela, le corta la lengua y la encierra en una granja, fingiendo ante Progne una muerte inventada.³ Filomela, sin embargo, al cabo de un año, hace llegar a su hermana una tela bordada en la que relata su desdicha.⁴ Disfrazada de bacante, Progne acude al encuentro de su hermana y la conduce a palacio, donde la esposa traicionada jura venganza.⁵ Progne da muerte a Ithis y lo sirve cocinado a su padre. Cuando Tereo pide la presencia del niño ambas hermanas arrojan su cabeza sobre la mesa;⁶ horrorizado al descubrir la naturaleza del banquete, Tereo persigue a las hermanas espada en mano, pero una triple metamorfosis convierte a las Pandiónides en golondrina y ruiseñor, y a Tereo en abubilla. Esta es la fábula de Progne y Filomena.

Tanto las cualidades dramáticas implícitas en la obra como la transformación final de las dos hermanas son razones más que suficientes para justificar su difusión no sólo en la literatura clásica –Ovidio nos traslada el mito repetidas veces, así como Demóstenes y Apolodoro (Gómez 2002, 1)– sino también en los primeros pasos de la literatura hispánica. Desde Alfonso X en su *General e Grand Estoria* contamos con sucesivas recreaciones en el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Boscán y Garcilaso (Lida de Malkiel 100-17), y en todos ellos existe un mayor interés por la figura del ruiseñor angustiado (Philomela) que busca a sus polluelos que por la leyenda completa. De igual modo las distintas versiones del romance de *Blancaflor y Filomena*, muy popular en la tradición oral moderna –del que nos ocuparemos posteriormente– y geográficamente muy extendido por la península ibérica, Marruecos y las Américas, testimonia la amplia difusión que bajo distintas perspectivas alcanzó el relato (Weimberg 203-12). Más próxima a la producción de nuestro autor se encuentra la traducción que hiciera Jorge de Bustamante a mediados del XVI de las *Metamorfosis* de Ovidio (Beardsley 35-6), así como las mitografías recogidas en la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya (603). Sobre los escenarios hay que nombrar la *Tragicomedia llamada Filomena* (1564) de Juan de Timoneda y la comedia homónima que Guillén de Castro dejara escrita en 1618 (Friedman

213), además de la composición burlesca sobre el mismo sujeto de Enríquez de Arana y el poema *La Filomena* del mismo Lope (Zapata 25-58).⁷

Queremos destacar sin embargo la comedia *Progne y Filomena* aparecida en la *Primera Parte de las comedias de Rojas Zorrilla* (Madrid: María de Quiñones, 1640), de cuya última edición crítica somos responsables. *Progne y Filomena* fue representada por primera vez en el Palacio Real el 10 de enero de 1636 por la compañía de Juan Martínez de los Ríos (Cotarelo 211). Si tenemos en cuenta los datos de que disponemos, no podemos sino afirmar con McCurdy (1958, 689) que fue esta una de las comedias de Rojas más representadas en el XVII (Shergold y Varey 235), hecho que sin duda le valdría su lugar como referente literario –aunque solo fuera para ser denostada por Sebastián y Latre– durante el siglo siguiente.⁸ Rojas contaba pues con un amplio contexto literario y tal vez desde ahí pueda valorarse de un modo más adecuado su propuesta dramática en la medida en que frustra o satisface hábilmente las expectativas de un público consciente del mito.⁹ Varios son los aspectos en los que el argumento se separa de las fuentes latinas. Al margen de que en la conformación clásica del mito Hipólito no sea hermano de Tereo sino uno de sus hijos –confusión, no obstante, que incrementa la tensión dramática al presentar un rival amoroso inexistente en las primeras versiones del relato– Rojas desestima los detalles más tremendistas narrados por Ovidio: por un lado, en la comedia áurea Filomena es simplemente herida en la lengua y no se le arranca de cuajo con unas tenazas como sucede en el mito (Ovidio 2008, VI, vv. 555-60); por otro, desaparece el episodio de la muerte de Ithis. De igual modo Rojas evita toda referencia final a la transformación de las protagonistas.¹⁰

A pesar de los casi ochenta años que media entre nuestra comedia y la *Tragicomedia* de Juan de Timoneda y las divergencias que las separan, hay que decir no obstante que ambas coinciden tanto en la muerte final del tirano –en Timoneda Tereo cae muerto al conocer que acaba de comerse a su hijo– como en la introducción de los graciosos en escena. Sin embargo, la comparación más reveladora surge de la obra de Guillén de Castro, de la cual nuestro *Progne y Filomena* ofrece una obvia refundición en toda su primera jornada. La profesora Marcella Trambaioli ha señalado muy bien la cadena de elementos convergentes:

el trueque de los retratos, el sueño profético de Progne, la peligrosa rivalidad entre los dos hermanos, el mensaje que cae en las manos del rey traicionando a los amantes y el equívoco de las señales en el bosque. Además,

como la Filomena de Castro tiene un amante, Teosindo, la protagonista de Rojas ama a Hipólito, hermano de Tereo. (Trambaioli 1997, 267)¹¹

No obstante, en Guillén de Castro hay un mayor gusto por lo macabro, un argumento bastante más alambicado y una reconciliación final que lo aleja notablemente de la creación de Rojas (McVay 141-47).¹²

Muy diversas han sido las valoraciones vertidas sobre las distintas razones que decidieron a nuestro autor hacia la construcción de la comedia que nos ocupa (McCurdy 1958, 26-31), pero de todas ellas merece la pena destacar la de M^a Teresa Julio:

adapta el mito o la leyenda a su época, lo que comporta no sólo una reducción del horror, sino una adaptación moral, fruto del espíritu contrarreformista, y por qué no, de algún oculto plan de adoctrinar a los espectadores áureos. Sus obra mitológicas y legendarias son ejemplares, y bien pueden leerse como la proclamación del desdichado fin que aguarda a las víctimas y verdugos de las irreprimibles pasiones libidinosas (*Lucrecia y Tarquino y Progne y Filomena*). (Julio 2000, 205)¹³

Atendamos a la formulación del horror en la tragedia del autor toledano. El momento en el que Filomena es violada y ultrajada (final de la segunda Jornada) transforma en un mismo acto la figura de un Tereo-verdugo en un Tereo-víctima en virtud del mecanismo de venganza y justicia poética que su propio crimen instaura. Rojas renuncia a mostrarnos explícitamente los hechos,¹⁴ y nos ofrece únicamente la cadena de sucesos que conducen a la violación de una Filomena que nos aparece al final de la escena herida y, en despojos, desposeída de toda honra.¹⁵ Si bien es cierto que la tradición sólo ofrece una explicitación lacónica de la violación y del sufrimiento de Filomena (Martín Rodríguez 2001, 103-26), el proceso a través del cual nuestro autor presenta la escena es una magnífica amplificación efectiva de este oscuro silencio hasta que nos conduce a la aparición de la joven (Martínez Vidal 85-90): primero escuchamos el grito desesperado de la mujer cuando topa con su verdugo (“¡Válgame el cielo!”, v. 2088) y antes de que ésta aparezca Hipólito da con un cabello “en rojo matiz bañado” (v. 2103). Podríamos decir incluso que la relación que hace Filomena de su infortunio es escrupulosamente respetuosa con las elaboraciones anteriores del mito, especialmente con la de Guillén de Castro.¹⁶

El episodio de la mutilación¹⁷ –bastante más truculento en las fuentes

clásicas y atenuado tanto en Rojas, donde todo queda en una herida en la lengua, como en la obra de Guillén de Castro, en la que Filomena hace voto de no hablar hasta que no cumpla su venganza—¹⁸ es aquí desarrollado por la imposibilidad de la palabra: la escritura de la mutilación —Filomena traza su dolor sobre la arena— se transforma en oralidad —que ha de darse a conocer al público a través de la lectura de Hipólito— y se inscribe sobre la tierra —a modo de texto sagrado— como una doble sentencia: por un lado la del propio Hipólito, deshonrado en Filomena y ahora víctima junto a ella de la resolución conjunta que tomaron al final de la primera Jornada; por otra, la dictada para la ejecución del mismo Tereo, pues ésta es escrita sobre la tierra con una daga, instrumento del que el monarca recibirá la muerte (vv. 2115 y ss.).

Vemos, pues, cómo en esta escena y a través de una sutil atribución simbólica a los pequeños elementos que en ella aparecen se sella el fatal desenlace. Mediante la ocultación de lo terrible no creemos que Rojas busque una debilitación de lo trágico¹⁹ sino que, antes bien, la catarsis se revela con tanta más intensidad en la medida en que el autor prescinde de episodios —como es el caso de la transformación final de ambas hermanas— que, aun siendo sustanciales en el mito, quedan relevados a un segundo plano por la fuerza de la palabra poética (Trambaioli 1997, 279) y la articulación del drama de honor. A través de esta manipulación de las fuentes —sin duda alguna deudora de la literatura oral—²⁰ nuestro dramaturgo despliega una oscura tragedia en el seno familiar, condena en el adúltero la exogamia y ensalza y dignifica a la mujer vengadora.

Ya hemos dicho que desde una perspectiva escénica, ningún acontecimiento sangriento ocurre frente al auditorio, hecho que en apariencia podría desequilibrar el género trágico en favor de los hilarantes sainetes introducidos por los graciosos Juanete y Chilindrón (Briesemeister 159-75).²¹ No obstante podemos destacar dos momentos sabiamente administrados que procuran una fuerte tensión dramática. Citaremos primero la canción de Libia que concluye eficazmente la precipitación de agujeros —poco antes el monarca había visto a una tórtola dar muerte a su esposo (vv. 3138-3139)— y que ahora nos aboca a la consunción del final trágico (v. 3220 y ss). Libia canta para el monarca, entre los sueños de Progne, una *carmen* a medio camino entre el agujero y la amenaza (Álvarez Sellers 238):

LIBIA De las venas de aquel monte,
 rey que gobierna los riscos,
 se desangra un arroyuelo

REY al mar, imán de los ríos.
 Esas metáforas son
 de un monte y rey desagrado:
 conmigo pienso que ha hablado.
 ¡Mudad de tono y canción!...
 Mas callad, que se ha ofendido
 con vuestro canto mi vida. (III, vv. 3220-27)²²

Varios son los aspectos que en esta escena merecen ser señalados. Durante el siglo XVI y XVII encontramos diversos testimonios musicales en Francia, Italia e Inglaterra que recrean la historia de Progne y Filomena. Sucede así con la pequeña obra *La Description philosophale de la nature et condition des oyseaux, et de l'inclination et propriété d'iceux* aparecida en París de la imprenta de Jean Ruelle (1571) y que estudia con detenimiento la condición del canto de los pájaros –atendiendo especialmente a su perfil concupiscente– desde las fuentes mitológicas (Van Orden 1-41). De igual modo el mito fue difundido musicalmente en Francia a través de florilegios de canciones devocionarias, obras de signo bien diferente al volumen anteriormente citado.²³

En Italia, el monje benedictino Adriano Banchieri (Bologna, 1568-1634) compuso hacia 1604 *Il Zabaione musicale (Primo libro di madrigali, 5 voces, Milán, 1604)*, un ramillete de canzonetas, danzas y canciones populares próximos al género pastoral. Su primer acto reúne un madrigal sobre Progne y Filomena (Butchart 1989, 88-89). Por otro lado, y ya anteriormente, Luca Marenzio (1553-1599) había puesto en música a cuatro voces el soneto CCCX del *Canzoniere* petrarquista –“Zefiro torna, e'l bel tempo rimena” (*Il primo libro de madrigali a 4 voci*, Roma, Alessandro Gardane, 1585)–, un texto ampliamente difundido por la vía musical y que aludía explícitamente a la fábula de Progne y Filomela (Altschuler 20-27).²⁴ Monteverdi (1567-1643) compuso igualmente un madrigal a cinco voces en *Il sesto libro de madrigali* (Venecia, 1614) sobre este texto. En Inglaterra Thomas Morley (1557-1603) publicaba en 1593 la canzoneta a tres voces “Though Philomela lost hir love”, de claro sabor popular al incluir como estribillo los conocidos “falalae” que en España fueron igualmente populares. En la península, y gracias al artículo de Devoto (176-205), hoy conocemos una infinidad de textos que en su momento fueron cantados y que aluden constantemente a la transformación de ambas hermanas.

rir Pro gne e pian ger Fi lo me na è pri ma
 e gar rir Pro gne e pian ger Fi lo me na è pri ma

ve ra can di da ver mi gla ri don ri
 ve ra can di da ver mi gla ri don ri
 ve ra can di da ver mi gla ri don ri

Imagen a
 Luca Marenzio, “ Zefiro torna, e’l bel tempo rimena”
(Il primo libro de madrigali a 4 voci, Roma, Alessandro Gardane, 1585)

Soprano
 Alto
 Tenor/Bass

Though Phi-lo-me-la lost her love, fresh note she war-bleth yes a-gain;
 Though Phi-lo-me-la lost her love, fresh note she war-bleth yes a-gain;
 Though Phi-lo-me-la lost her love, fresh note she war-bleth yes a-gain;

Fa la la la la, fa la la la, fa la la la la, fa la la la la la la.
 Fa la la la la, fa la la la la la la, fa la la la la, fa la la la la la la.
 Fa la la la la, fa la la la la, fa la la la la, fa la la la la la la.

Imagen b
 Thomas Morley (1557-1603): “Though Philomela lost hir love” (1593)

Imagen c
 Blancaflor y Filomena (Costa Rica) (Cruz-Saenz 219-22)



LXXIII

BLANCA FLOR Y FELISMENA

M. 151



Imagen d

Y en mitad de aquel camino
 —Tate, tate, mi cuñado, no quieras tal desvergüenza,
 que tengo quince años y a los dieciséis años no llega.
 Sacó navajita aguda y le cortaron la lengua
 y a los gritos que daba ella un pastor acudiera
 y con cinta de su lengua a Blancaflor se la diera.
 Entonces Blancaflor se asoma al balcón
 y habla de esta manera:
 —No hay nadie más desgraciada que mi hermana Filomena (Larrea Palacín
 344-45)

De igual modo no podemos pasar por alto la cantidad de variantes nacidas en la península que nos han llegado cantadas del romance “Blancaflor y Filomena” (Viereck 151-64) y que pasaron a Chile, Argentina, Colombia, Costa Rica, etc..., así como Marruecos durante el largo proceso colonial.

La riqueza de testimonios nos informan, en consecuencia, de una transmisión oral y cantada del mito aquí estudiado. No debe sorprendernos, en consecuencia, el hecho de que Rojas confiara en la capacidad de la actriz para conmover los ánimos –o *expresar los afectos*, según se entendía en el XVII²⁵ no solo del rey sino también del público; capacidad ésta que viene a dignificar la posición general de la mujer en el teatro de nuestro autor –así como depositaria del romancero–, tal y como a propósito de esta obra se ha manifestado en repetidas ocasiones (Walthaus 137-57). Por otro lado es interesante destacar la sutil diferencia que Tereo establece entre “tono” y “canción” cuando quiere callar a la joven,²⁶ ya que durante el Siglo de Oro estos términos no tuvieron nunca un mismo significado. Finalmente hay que decir que el romance cantado por Libia pudo contar con dos fuentes musicales directas: una incluida en el *Libro de tonos humanos* (1655) y otra en el propio *Cancionero de Munich*.²⁷ Así las cosas, podemos imaginar que no sería fácil sustraerse al encanto de una escena palatina –formulada de modo similar en otra comedia de Rojas, *Lucrecia y Tarquino* a través del canto de Julia²⁸ tan bien “acordada” y sabiamente organizada en lo que al elemento musical se refiere. La música, en definitiva, que pudiera llevar este romance elevado sobre el sueño de Progne e interrumpido bruscamente por un Tereo acobardado que desde su vergonzante crimen ha ido aprendiendo a leer los signos del *fatum* trágico bien pudo conmover –es decir, expresar los afectos y mover las pasiones– tanto del espectador como de los caracteres en la obra (Pastor 2000, 260).²⁹ Muy inteligentemente, Rojas, desde el silencio de una Progne durmiente –y en consecuencia incorporada el mundo sobrenatural de los agüeros– presta la muda voz perdida de Filomena a Libia, quien traslada a la oralidad la canción –el *carmen*– que Progne lee en el bordado de Ovidio: “Desplegó las ropas la matrona del salvaje tirano / y de la fortuna suya la canción deplorable lee, / y, milagro que pudiera, calla” (VI, vv. 581-83). Asistimos, pues, a la transformación en oral teatralidad de los sentidos liminares del texto poético latino.

El segundo de los aspectos significativo al que más arriba aludíamos concierne al clímax de la segunda jornada donde, en medio de la oscuridad, Filomena ha de buscar la antorcha de su amado (vv. 1925 y ss.). En esta tragedia palatina la tensión entre la fatal determinación y el libre albedrío se configura

magistralmente tanto en las consecuencias dramáticas de hechos azarosos aparentemente insignificantes como en la prefiguración de un futuro amenazante propia de los agüeros (Schaeffer 110-33).³⁰ Los constantes anuncios premonitorios que a un tiempo suspenden el compromiso del espectador –pues sobre la escena no pasan de ser meras apuestas de futuro– pero que de igual modo lo comprometen y alertan al conmovir los cimientos de una historia por él ya conocida, no siempre son leídos adecuadamente por los personajes, dado que en última instancia la libertad de elegir les encamina inevitablemente hacia las intermediaciones del desenlace trágico. Hipólito y Tereo suben respectivamente empuñando sus antorchas por un monte y por una cuesta: este juego escénico dispuesto sobre el tablado,³¹ en consecuencia, no sólo tiene un fuerte valor simbólico por todo lo ya comentado, sino que apela eficazmente a una plasticidad visual que contribuye a la espectacularidad barroca del mismo modo que a través del oído lo hacía el romance cantado en la tercera jornada.

Que Rojas haga del fuego y de las antorchas el elemento escénico vertebrador de su comedia no es en modo alguno casual y responde a su deseo de desarrollar dramáticamente aquellos elementos semánticamente relevantes contenidos en el texto lírico de Ovidio. Son varios los lugares en los que se alude a estas hachas en el poema latino: la concepción de Ithis –“las Euménides *sostuvieron esas antorchas*, de un funeral robadas” (VI, v. 430)–; el deseo de Tereo por Filomena –“la contempla a ella Tereo y de antemano la toca al mirarla / y su boca y su cuello y sus circundados brazos divisando, / todo por estímulos y *antorchas y cebo de su furor* / toma, y cuantas veces se abraza ella a su padre / ser su padre quisiera, pues no menos impío sería” (VI, vv. 478-82); “mas el rey Odrisio, aunque se retiró, en ella / *arde*, y recordando su faz y movimientos y manos / cuales las quiere imagina las cosas que todavía no ha visto y *los fuegos* / suyos él mismo nutre, mientras esa inquietud le aleja el sopor” (VI, vv. 490-93); la venganza de Progne –“para toda abominación yo, germana, me he preparado: / o yo, cuando con antorchas estos reales techos creme / a su artífice echaré, a Tereo, en medio de las llamas” (VI, vv. 613-15); el horror de Tereo al haber comido a su hijo: “y ora, si pudiera, por sacar abriéndose el pecho los siniestros / manjares de allí, y sus engullidas entrañas, arde, / ya llora, y a sí mismo se llama pira desgraciada de su nacido” (VI, vv. 663-65).

En realidad estas antorchas fueron asociadas al desarrollo del mito por la iconografía textual dispuesta desde el XVI junto al relato de Ovidio. Sucede así con los famosos grabados extendidos por toda Europa desde Frankfurt de Virgil Solis (1514-1562), imágenes que ayudaron a configurar en sucesivas edicio-

nes (1562-1581) una dramaturgia significativa y violenta donde la imagen se apropia del valor poético de palabras como “antorcha”, “fuego”, empleadas en Ovidio para la caracterización psicológica de las pasiones. No es extraña, en consecuencia, la lectura de Rojas orientada a dramatizar y servirse de las fuentes iconográficas –al igual que antes pudiera hacer de los vehículos musicales– para interpretar el signo lírico.



Imagen e
Metamorphosis, Frankfurt, 1581,
libro VI. Tereo y Progne



Imagen f
Metamorphosis Frankfurt, 1581, libro
VI. Encuentro de Progne y Filomena

La lectura contrastada del encuentro de Progne con Filomena en Rojas, así como la violación puede ser leída en las imágenes siguientes:



Imagen g
Metamorphosis, Frankfurt, 1581,
libro VI. Tereo viola a Filomena



Imagen h
Crispijn va der Passe (1605)



Imagen i
Crispijn van der Passe (1609).
Tereo, Progne y las tres Furias

Bien es cierto que el mito estuvo igualmente representado en la literatura emblemática, aunque nunca de un modo tan expresivo ni plegado a la descripción visual del texto poético.³² Sin embargo existe una obra de gran interés que probablemente llegara a Madrid en mayo de 1638, poco después de la composición de la obra de Rojas y dos años antes de su publicación definitiva, con destino a la decoración de la Torre de la Parada (pabellón de caza construido cercal del monte del Pardo). Nos referimos al lienzo *El banquete de Tereo* de Rubens, que contó con una copia ejecutada por Juan Bautista Martínez del Mazo que, según los inventarios, colgaba en una de las estancias del Alcázar antes de su incendio.³³ Esta representación, quizá la más cruel que pudiera concebir Rubens, correspondía a una serie sobre las *Metamorfosis* y su mera conservación manifiesta inequívocamente la pervivencia y vigencia de nuestra tragedia. Rubens se decide a representar la terrible escena final recogida en los antecedentes literarios de Guillén de Castro y Timoneda. Sin embargo el ritmo de la imagen, se corresponde bien con el diálogo final entre ambas hermanas antes de la muerte del tirano fuera de la escena:

PROGNE	Pues venguémonos las dos en su sacrílego pecho; las dos somos agraviadas y, obrando las dos, con esto dos escrúpulos tan graves satisfacemos a un tiempo.	3375
FILOMENA	Pues yo tu consejo admito.	3380
PROGNE	Pues yo tu valor apruebo.	

FILOMENA	Muera el traidor.		
PROGNE	De su sangre se salpique rojo el suelo.		
FILOMENA	Hoy una venganza aguardo...		
PROGNE	Hoy una victoria espero...		3385
FILOMENA	...para mi honor.		
PROGNE	...para mi honra.		
FILOMENA	Démosle pasos al riesgo...		
PROGNE	Démosle iras al agravio...		
FILOMENA	...y de su atrevido pecho...		
PROGNE	...y de su sangre alevosa...		3390
FILOMENA	...renglones de coral demos...		
PROGNE	...demos líneas de carmín...		
FILOMENA	...a los mármoles eternos.		
PROGNE	¡Muera mi tirano esposo!		
LAS DOS	¡Muera el ingrato Tereo!	<i>Vanse</i>	3395



Imagen j
Rubens, *El banquete de Tereo*
(ca. 1638). Madrid: Museo del
Prado

La presencia del “carmín”, de la “sangre” y del “coral” sobre los “mármoles eternos” es reflejada por el pincel sobre el lienzo; Rubens no disimula la condición salvaje de Filomena, privada de la palabra –y, en consecuencia, de la razón al igual que tampoco lo hace Rojas, al poner en su voz los versos “Fiera soy vuestra, montes vigilantes, / y a mis penas igualo los instantes” (*Progne y Filo-*

mena, jornada 3.^a, vv. 2579-80); el “pecho sacrílego” de Tereo no está cubierto por la púrpura real, pues carece de la dignidad para su porte, y el acero con el que las jóvenes se vengán en la comedia ni tan siquiera es empuñado por Tereo, quien sostiene la espada por su filo. Si en la obra dramática, en su primera jornada, Filomena se corta al tratar de arrebatar una daga a Progne turbada por los malos presagios sobre Tereo y se limpia con un lienzo (vv. 440-60), en la pintura se invierten los papeles y a Tereo se le devuelve la mayor herida que Progne pueda hacerle (la cabeza de su hijo, sangrante sobre el lienzo que cubría la tabla y bajo la amenaza incierta del filo empuñado). Como espectadores del cuadro –la escena es contemplada por un sirviente bajo el umbral adintelado y sin penetrar en el espacio de lo trágico–, nos descubrimos al mismo tiempo espectadores del hecho dramático, donde Hipólito y Pandión asumen sobre las tablas la función del sirviente en penumbra y sólo escuchan y no presencian la muerte de Tereo tras el escenario.

En definitiva, la configuración trágica de la acción en *Rojas* es el resultado de un diálogo constante no sólo con las fuentes latinas, sino con la reescritura lírica y dramática de la literatura precedente y sus contemporáneos. Sin embargo, y considerada *in extenso* la condición teatral de su propuesta, es evidente que el autor toledano transforma, por un lado, la palabra poética y su condición *extática* en el libre juego de sentidos en acción, concediendo así un lugar espectacular y privilegiado como elemento dramático y eje de la libre voluntad del personaje a aquellos signos poéticos que en la fábula original atraviesan el sentido de las pasiones y de las premoniciones. Esta transformación, tal y como hemos visto, procede igualmente de un proceso de reinterpretación y acomodación documentado proporcionado por la iconografía textual del relato. Esto nos permite, en definitiva, mantener un diálogo entre el drama y las obras pictóricas contemporáneas, unas y otras reflejos diversos de fuentes comunes. Por otro lado, la inserción de tonadas sobre la escena con una función dramática determinada nos permite ver cómo la escena española, al igual que en el resto de Europa, fue permeable a las manifestaciones musicales artísticas y populares que se apropiaron de la fábula y que, bien desde la escritura e interpretación polifónica, bien desde la oralidad arromanzada, han perpetuado y concedido cauce a la pervivencia trágica del mito. En definitiva, un sistema plural, en constante diálogo y sin dominio sobre sus extensiones que hacen irreductible la esencia trágica a la contemplación aislada de un único objeto artístico pictórico, literario, dramático o musical.

Notas

1. “No la prónuba Juno, / no Himeneo asiste, no la Gracia a aquel lecho. / Las Euménides sostuvieron esas antorchas, de un funeral robadas, / las Euménides tendieron el diván y sobre su techo se recostó, / profano, un búho, y del tálamo en el culmen se sentó” (Ovidio 2008, VI, 428-32).
2. “La contempla a ella Tereo y de antemano la toca al mirarla / y su boca y su cuello y sus circundados brazos divisando, / todo por estímulos y antorchas y cebo de su furor / toma, y cuantas veces se abraza ella a su padre / ser su padre quisiera, pues no menos impío sería” (Ovidio 2008, VI, vv. 478-82). “Mas el rey odrisio, aunque se retiró, en ella / arde, y recordando su faz y movimientos y manos / cuales las quiere imagina las cosas que todavía no ha visto y los fuegos / suyos él mismo nutre, mientras esa inquietud le aleja el sopor” (vv. 490-93).
3. “La raíz riela última de su lengua / Ésta en sí, yace, y a la tierra negra, temblando, murmura, / y, como saltar suele la cola de una mutilada culebra, / palpita, y muriendo de su dueña las plantas busca. / Después también de esta fechoría -apenas me atrevería a creerlo- se cuenta / que a menudo por su lujuria volvió a buscar el lacerado cuerpo” (Ovidio 2008, VI, vv. 557-62).
4. “Desplegó las ropas la matrona del salvaje tirano / y de la fortuna suya la canción deplorable lee, / y, milagro que pudiera, calla. El dolor su boca reprimió, / y palabras bastante indignadas a la lengua que las buscaba / faltaron, y no a llorar tiempo entrega, sino que lo piadoso y lo impío / a fundir se lanza y del castigo en la imagen toda está” (Ovidio 2008, VI, vv. 581-86).
5. “Para toda abominación yo, germana, me he preparado: / o yo, cuando con antorchas estos reales techos creme / a su artífice echaré, a Tereo, en medio de las llamas, / o su lengua o sus ojos y los miembros que a ti el pudor / te arrebataron a hierro le arrancaré, o por heridas mil / su culpable aliento le expulsaré” (Ovidio 2008, VI, vv. 613-618).
6. “El tracio con un ingente alarido las mesas repelió / y a las vipéreas hermanas mueve del estigio valle, / y ora, si pudiera, por sacar abriéndose el pecho los siniestros / manjares de allí, y sus engullidas entrañas, arde, / ya llora, y a sí mismo se llama pira desgraciada de su nacido, / ahora persigue con el desnudo hierro a las engendradas de Pandión” (Ovidio 2008, VI, vv. 661-6).

7. Otras referencias al mito de Progne y Filomena son desarrolladas en Lope (*El Animal de Hungría, El premio del bien hablar, Los bandos de Sena, Los Tellos de meneses, Los enemigos en casa, Rimas Sacras*), Fernando de Herrera, Gil Polo (*Diana Enamorada*), Joaquín Romero de Cepeda (*Comedia Salvaje*), Juan de Mena (*El laberinto de la Fortuna*), Juan de Tassis (*Soneto CXLVI*), Juan del Encina (*Égloga de Plácida y Vitoriano*), Pedro de Oña, Soto de Rojas (*Soneto CXIV*), Tirso de Molina (*Siempre ayuda la verdad*), Virués (*El montserrate*), Antonio López de Vega, San Juan de la Cruz, etc... Ver Pastor 2011 (en prensa).
8. Para conocer sus representaciones ver Pastor 2011.
9. Veamos el argumento de la obra de Rojas. En la primera jornada Filomena, enamorada de Hipólito, cuenta a éste cómo su padre Pandión, rey de Atenas, ha enviado a Tereo, rey de Tracia y hermano de Hipólito, un retrato de su hermana Progne y otro suyo para que éste elija a una de ellas en matrimonio. Tereo ha escogido a Progne y Filomena tiene que casar con el rey de Albania, a quien su padre ha prometido. Para demorar este segundo casamiento, Hipólito le aconseja que, con la excusa de que ambas hermanas se necesitan como uña y carne, le pida a su padre permanecer junto a Progne. Esa misma noche, y sin conocer todavía a Tereo, Progne sueña que su hermana es ultrajada por el que va a ser su esposo, quien nada más llegar a Atenas confunde a Filomena por su prometida, pues por error el pintor trocó el nombre de los retratos. Receloso de su hermano, Tereo tiende a Hipólito un engaño con la intención de que éste confiese su amor por Filomena, pero éste calla. Airado el monarca, lo envía soldado a Valaquia para apartarlo de la joven, quien no tiene más remedio que marchar con Progne y Tereo para evitar el otro casamiento. En la segunda jornada se nos dice que han pasado dos años y se espera en Tracia el regreso inmediato de Hipólito. Filomena relata a Progne cómo Tereo ha entrado en su cuarto y, para evitar males peores, ambas resuelven que Filomena huya a Atenas con el joven, quien ha de conocer estos planes y el punto de encuentro en el bosque a través de dos cartas trasladadas por los graciosos, Juanete y Chilindrón. Por la traición del segundo Tereo tiene conocimiento de esta cita y, despechado, decide anticiparse al encuentro de los amantes. Ya en el bosque, Filomena, confundida por la presencia de dos antorchas (la de ambos hermanos), se dirige fatalmente a la del monarca, por quien es violada y herida en la lengua. Hipólito la encontrará sangrando y ella, antes de huir, le escribirá sobre la are-

na lo ocurrido. Queda el joven solo y clamando venganza junto a un anciano Aurelio (tío de ambos hermanos) escindido entre la amistad que siente por Hipólito y la lealtad que debe a la corona. En la última jornada se nos dice que han pasado “tres años y más” desde que Progne casara con Tereo y la joven, ajena a los acontecimientos, aguarda intranquila noticias de los dos amantes. Reprocha a Tereo su desdén y presente, por sus mentiras, los hechos fatales. Hipólito y Pandión, rememorando lo sucedido, acuden al bosque donde se reúnen con Aurelio. Allí son escuchados por Filomena, que ha estado escondida durante todos estos años. Como eco del bosque les dice que aún vive y les pide venganza, pero ante la indecisión de los tres hombres se les manifiesta y promete la venganza por su propia mano. Con este firme propósito, Filomena encuentra a su hermana Progne en los jardines reales y le cuenta todo lo sucedido. Ambas hermanas deciden vengarse del violador y marido infiel y, juntas, apuñalan al rey Tereo.

10. Aunque, como veremos más adelante, Rojas Zorrilla evita la explotación dramática de la transformación, debemos recordar que en los poetas y mitógrafos griegos es siempre la madre, no nombrada unas veces y nombrada otras, ya como *Αηδόνη*, ‘Ruisseñor’, ya como *Πρόκνη*, Procne (con *c* que se convirtió en *g* en la transcripción latina), la que se transforma en ruisseñor y Filomena en golondrina, *χελιδων*. No obstante, en los poetas y mitógrafos latinos (incluso en Ovidio en otras obras) se produjo un cambio o inversión de papeles, aunque con vacilaciones, acabando por fijarse para la tradición clásica occidental que fue Filomela la que se convirtió en ruisseñor y Progne en golondrina. Consúltese el estudio de Martín Rodríguez (2001, 103-26)
11. De igual modo este Teosindo bien pudiera ser un desarrollo del Pastor Silvio que aparece en *La Filomena* de Lope, el cual a su vez podría ser el consecuente de otro personaje, Sorato, que aparece en la obra de Timoneda. Otro aspecto relevante es el hecho de que la comida en ambas obras simbolice el engaño de las apariencias: recuérdese en Rojas el episodio de la confitura entre Juanete y Chilindrón en la primera Jornada y compárese el papel de la misma en la obra de Guillén de Castro, donde Progne administra a Tereo una conserva cuando éste se marea al reconocer el trueque de los retratos. Véase al respecto Trambaioli (1996, 292). En su excelente estudio sobre la comedia que aquí editamos la profesora Trambaioli propone algunos referentes emblemáticos como fuentes explicati-

- vas de algunos recursos dramáticos. Esto sucede con la confitura de membrillo que, en la presentación de Alciato (emblema 203), debería simbolizar el amor y la ternura que a ambas mujeres se les niega y que en la obra de Rojas es además desarrollado en las grotescas escenas de los graciosos.
12. Guillén conserva el personaje de Ithis, que se convierte en el plato fuerte del banquete con que Progne agasaja a Tereo en escena, y complica la historia con el embarazo de Filomena, la segunda maternidad de Progne y la guerra abierta contra Tereo al final de la III Jornada. A pesar de todo, esta amalgama de sucesos, en la que no faltan hijos que se crían lejos de sus padres, hermanas que no se reconocen y amores entre hermanos (Dian tre y Arminda son hijos de Filomena y Progne, respectivamente), se resuelve felizmente en la reconciliación final gracias a la cual Tereo salva la vida (Julio 2000, 184).
 13. Rojas renuncia a presentarnos en escena tanto los hechos más dramáticos del mito como los que él mismo dispone en su obra (la violencia contra Filomena o el apuñalamiento de Tereo). “Rojas no aprovecha las posibilidades hiperdramáticas que el mito le ofrecía” (Julio 2000, 185). Bajo la fórmula clasicista del *movere et delectare*, nuestro autor nos ofrece las consecuencias de toda acción indigna del escenario a través de la plasticidad visual: el cuerpo ensangrentado del monarca o el aspecto enfierecido de Filomena (Briesemeister 159-75). El regicidio clásico, por otra parte, era contemplado por la preceptiva: “Muertes quiere que aya en la tragedia, y, para que más muevan, que sean en el remate dellas; y que la persona o personas sean grandes príncipes” (López Pinciano 326).
 14. “El hiperdramatismo de Rojas no consiste, pues, en la acumulación de crímenes sangrientos o truculentos (no hay ni más ni menos que en otras tragedias, e incluso suele ser más moderado que las propias fuentes), sino en la selección de los temas, en la presentación efectista de los sucesos y en cómo se alterna el horror y la risa dentro de una misma obra. Al combinar esos dos extremos, los efectos cómicos resultan más cómicos de lo que son y los trágicos parecen más trágicos de lo que realmente son” (Julio 2000, 205).
 15. “Sale Filomena bañada en sangre, suelto el pelo y sin chapines” (acotación tras el v. 2114).
 16. En la obra de Rojas, Filomena escribe sobre la arena: “Hizo en mí, tuvo poder...” (v. 2153) “...todo lo que pudo hacer” (v. 2156). Ovidio lo reduce a un escueto “y declarando su crimen subyuga por la fuerza a quien era

- doncella” (2008, VI, vv. 524-525). La Filomena de Guillén de Castro dice lo siguiente: “Esto hizo en mí el traidor,/ y más lo que pudo hacer,/ contra mi gusto, en mi honor” (Castro 147).
17. En la literatura oral, tal y como señala Gutiérrez Estévez “las referencias a la violación son, casi siempre, eufemísticas, *bizo de ella lo que quiso* y de una gran concisión. Sin embargo, las referencias a la mutilación están hechas con un lenguaje directo que atrae la atención del oyente y que hace que se destaque sobre cualquier otro acontecimiento de los descritos en la misma secuencia” (Gutiérrez Estévez 807).
 18. Ovidio, muy por el contrario, se demora mucho más en la descripción de la mutilación, según vimos (2008, VI, vv. 555-560). Tanto el autor latino como Alfonso X (26 ss.) asimilan el pálpito de la lengua con las convulsiones de una serpiente lo que, a juicio de parte de la crítica, a través de todas las connotaciones negativas de pecado, veneno, suciedad y corrupción asociadas a este animal, podría cuestionar en el símil el papel de víctima de Filomena.
 19. “Rehúye la concentración senequista de horrores: por tanto mitiga en todo el desarrollo del asunto del tremendismo del mito, y hace que en la escena final sólo aparezca, catártica amonestación, el cadáver de Tereo, ajusticiado por las dos hermanas” (Cataneo 45).
 20. Los finales del romance son múltiples y variados, pero nunca incluyen el episodio de la metamorfosis. Este final es la sección más importante de la narrativa porque es aquí donde los cantores introducen las moralejas y comentarios a la historia cantada: “Más notables aún son las modificaciones que se producen en el final del romance. Según suele ocurrir, la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad en que se canta se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace” (Catalán 193).
 21. “Ni Rojas opta por la violencia física en escena, ni por el sensacionalismo, ni el público estaba preparado para ello, ni la preceptiva –respetada o no hasta cierto punto por los dramaturgos– lo permitía. Justamente en el reto que se le presenta Rojas reside el valor de la tragedia. Cómo presentar todos estos hechos escabrosos de la leyenda sin ofender la sensibilidad de los espectadores del XVII” (Julio 2000, 184).
 22. Sobre las funciones trágicas encomendadas a la música en el espectáculo barroco interesa el trabajo de Umpierre (85). Tal y como señala Álvarez Sellers “en el teatro barroco es fundamental el papel, más que de la música con función ambiental –de la que poco sabemos por las acotaciones– de

- las canciones, utilizadas con fines distintos pero esenciales, ideadas para crear o disolver una atmósfera, reflejar un sentimiento, anticipar un suceso, dar a conocer un carácter o revelar un pensamiento” (221).
23. MOHY, LE BOUQUET / AUX ROSES, / CHOISIES ENTRE LES / FLEURS DES / CHANSONS / SPIRITUELLES: / Dont aucunes sont nouvellement tournées de sujets prophanes, / PAR / *Messire* JEAN MOHY *Du Rondchamp*. / Liege: Leonard Streel, 1627. F-Pa, 8” British Library, 10.567. Contiene la designación “Les Pleurs de Philomele”. También encontramos las siguientes obras de 1631 y 1633 respectivamente: LES ROSSIGNOLS SPIRITUELS... Valenciennes: Jan [*sic*] Vervliet, 1631. US-Wc, M2137.P47 Case. Reprint of 1616 edition. [*RISM* 16311] ; LA / PHILOMELE / SERAPHIQUE / Divisée; en deux Parties. / EN LA PREMIERE / *Elle chante les devots et ardans Souspirs de* / [*Arne Penitente qui s’achemine / la vraie perfection*. / EN LA SECONDE. / La Christiade, specialement les Mysteres / de la Passion. / *La Mariade avec les Mysteres du Rosaire*. / Et les Cantiques de plusieurs Saints, en forme / d’oraison et de Meditation. / *Sur les Airs plus nouveaux choisis des prin- / cipaux Auteurs de ce temps*. / AVEC LE DESSUS ET LE BAS. / Tournai: Adrien Quinqué, 1632. F-Pa, 8” B.L. 10.571; Pn, RCs. 925; US-Wc, M2137.AzJ33 Case.
24. “Zefiro torna, e’l bel tempo rimena, / e i fiori e l’erbe, sua dolce famiglia, / e garrir Progne, e pianger Filomena, / [e] primavera candida e vermiglia. / Ridono i prati, e’l ciel si rasserena; / Giove s’allegra di mirar sua figlia; / l’aria, e l’acqua, e la terra è d’amor piena; / ogni animal d’amar si riconsiglia. / Ma per me, lasso!, tornano i più gravi / sospiri, che del cor profondo tragge / quella ch’al ciel se ne portò le chiavi; / e cantar augeletti, e fiorir piagge, / e’n belle donne oneste atti soavi / sono un deserto, [e fere aspre e selvagge.]” (Petrarca 310).
25. “La música es fundamental para la expresión de los afectos. Así, la canción, según las teorías del momento, debe parecer que sale directamente del corazón y del espíritu que canta. Además, no puede ignorarse que la música llena el teatro de una manera más eficaz que la declamación hablada” (Stein 539). Según señala Jack Sage “el arte de los comediantes se relacionaba con la nueva teoría de los humores, incluso con la anatomía de la melancolía” (37). López Pinciano –que inscribió su reflexión sobre la música en la reconciliación de las funciones *prodesse / delectare*– incide igualmente en esta cuestión de los afectos: “El que dice que la música y poética arte es causa de más deleite al que le tiene, no niega que no lo sea

- de lo útil y honesto. Tres provechos traen estas artes, como, por ejemplo, de la música Aristóteles, en sus Políticos, enseña: *el uno alterar y quietar las pasiones del alma a sus tiempos convenientes*; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es el que agora dijimos divertimiento y entretenimiento” (I, 156-57, cursiva mía).
26. Para Aubrun “*Tono* désigne la musique et, parfois, la musique les paroles ensembles” (313). En cuanto al concepto de “canción”, Alín indica que “todavía casi un siglo después de Lope, el *Diccionario de Autoridades*, haciéndose eco de lo dicho por Rengifo a finales del siglo XVI (*Arte Poética*, 1592), lo definía como “El metro que se hace para cantar, que yo se llama generalmente Tono. Entre Poetas y Músicos es la composición, que por estar en verso puede cantarse” (Alín, ix). Valcárcel considera que “*Tono* designaría la melodía con que se cantaba la *letra* o *composición cantable* (baste señalar la gran cantidad de composiciones poéticas en pliegos sueltos y cancioneros que aparecen bajo la indicación “Para cantar al tono de...” o *música y texto* unidos, como ejemplifican los títulos de *Tonos castellanos* y *Libro de tonos humanos*. Ambos manuscritos, junto con el *Cancionero de la Sablonara*, guardarían estrecha relación con el teatro” (Valcárcel 529, nota 1).
27. La primera de ellas se refiere al romance “De los altos montes baja” (*Libro de tonos humanos*. Madrid: 1655, Diego Pizarro, fol. 235v). La segunda de ellas se corresponde con un romance de Góngora, “De las faldas del Atlante”, cuya tonada tuvo tal difusión durante el siglo XVII que fue recogida por los músicos de la corte. Damos la descripción de estas obras: *De las faldas del Atlante*; a tres voces; Gabriel Díaz, Cancionero de Munich, F. 53v.-54; *Per las faldas del Atlante*; a 5 voces (acompañamiento añadido por Miguel Querol); Cancionero de Coimbra-B, Ms. 235. f.125v. Consúltese Pastor (1999, 147-204).
28. “Julia, a petición de Lucrecia, canta una canción cuyo tema se centra en la historia de Penélope. Se crea, de este modo, un paralelismo entre la heroína griega y la protagonista de la obra, que está tejiendo mientras espera que su esposo regrese de la guerra” (Julio 1996, 190). El romance cantado por Julia es como sigue: “JULIA (canta): ¡Oh cómo siente la ausencia / pesada, larga, prolija, / Penélope de su esposo, / con más belleza que dicha” (II, vv. 1133 y ss.) [...] “Muchos señores la sirven, / príncipes la solicitan, / mas Penélope constante / victoriosa se retira” (II, vv. 1145 y ss.).
29. La preceptiva de la época no escapa a la expresión musical de los afectos:

- “El que dice que la música y poética arte es causa de más deleite al que le tiene, no niega que no lo sea de lo útil y honesto. Tres provechos en estas artes, como por ejemplo de la música, Aristóteles, en sus Políticos, enseña: el uno alterara y quietar las pasiones del alma a sus tiempos convenientes; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es el que agora dijimos, divertimento y entretenimiento” (López Pinciano, I, 156-7).
30. Maria Teresa Cattaneo delimita bien las lindes de toda intervención azarosa: “Dentro de una experimentación pertinaz, pero atenta a no superar la medida admisible, Rojas varía sus finales: buscando en la conclusión a veces la plenitud catártica del gesto trágico, otras veces la restauración del orden y armonía emocional, aunque debilitando el ímpetu de las pasiones, la violencia sombría de la venganza, o dejando espacio en el escenario a la intervención del azar (¿o del destino?) que parece adquirir una inquietante presencia en su teatro. Una señal la ofrece el hecho de que los personajes con frecuencia tropiezan: lo que, según mi parecer, no asume tanto un valor simbólico (como la caída de caballo en Calderón), cuanto introduce la intervención azarosa del accidente que desencadenará los hechos sucesivos” (Cattaneo 51). Para la profesora Julio estos agüeros “son siempre significativos en todas las tragedias, pero lo son en especial en las mitológicas o legendarias. Pues, dado que el auditorio conoce la historia de antemano, adquieren mayor fuerza dramática. Éstos pueden presentarse en forma de sueños premonitorios, símbolos, canciones, advertencias y anuncios” (Julio 2000, 196).
31. Este monte y esta cuesta pueden corresponder a dos rampas de escalones que suben a uno de los corredores cubiertos de la fachada (Ruano 88). Puede inferirse que las hachas estén puestas en el corredor de la fachada, donde en ciertas ocasiones se solían alumbrar.
32. Ver Alciato (emblema 44, *El amor de los hijos*; emblema 99, *Que no se deben hacer mal los semejantes*; emblema 187, *La parlería*); también Baños de Velasco (emblema 10, *Se agarra más tenazmente a las asperezas*); Fernández de Heredia (emblema 21, *Aun las empresas pequeñas requieren gran esfuerzo*); Diego López (emblema 70, *La parlería*; emblema 107, *Contra el estudiante cautivo del amor*; emblema 178 *Que es mal hecho que los doctos hablen mal de los doctos*; emblema 192, *El amor de los hijos*).
33. “BANQUETE DE TEREIO. – M. del Prado. Núm. 1.581. Inventario de 1772.–Procede de la Torre de la Parada. Palacio Nuevo, cuarto del Infante Don Xavier. Núm. 1.002. Otro de un Rey a quien unas mujeres pre-

sentan la cabeza de un niño, y él, colérico, arroja la mesa en que estaba comiendo; escuela flamenca, compañero de los Centauros. Inventario de 1794.–Palacio de Madrid. Pieza de retrete. Núm. 180. Dos varas de ancho y una de alto, Tereo asombrado de ver en un plato la cabeza de su hijo Itis, que le presenta Progne. De Rubens, en dos mil quinientos reales vellón” (Cruzada Villamil 138).

Obras citadas

- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Lyon, 1549.
- Alfonso X el Sabio. *General e Grand Estoria*. Ed Antonio Solalinde. Madrid: CSIC, 1957.
- Alín, José María, y María Begoña Barrios. *El cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis, 1997.
- Altschuler, Eric Lewin, y William Jansen. “Musica Transalpina and Marenzio’s Interpolator: Gentlement at Large”. *The Musical Times* 144 (2003): 20-27.
- Álvarez Sellers, María Rosa. “La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro”. *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Ed. María Antonia Virgili Blanquet y otros. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997. 221-39.
- Andioc, René, y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: PUM, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Arenas, M.^a Elena: “Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial Literario*”. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 379-94.
- Aubrun, Charles. “Chansoniers musicaux espagnols du XVII^e siècle”. *Bulletin Hispanique* 52.1-2 (1950): 313-74.
- Baños de Velasco, Juan. *L. Anneo Seneca Ilustrado en Blasones Políticos y Morales*. Madrid, 1670.
- Beardsley, Theodore S. *Hispano Classical Translations Printed Between 1482 and*

1699. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970.
- Boretz, Elisabeth. “In Filomena’s Domain: the Realm of the *Romance*”. *Coronica: A Journal of Medieval Spanish Language and Literature* 27. 2 (1999): 75-88.
- Briesemeister, Dietrich. “El horror y su función en algunas tragedias de Rojas Zorrilla”. *Criticon* 23 (1983): 159-75.
- Butchart, David. “*Il zabaione musicale* dei Adriano Banchieri by Paola Mecarelli”. *Music & Letters* 70.1 (1989): 88-89.
- Campana, Patricia. “*La Filomena* de Lope de Vega como género literario”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. Ed. Carlos Alvar Ezquerro. Birmingham: University of Birmingham, 2000. 425-32.
- Castro y Bellvis, Guillén: *Obras*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.
- Catalán, Diego, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo. “El romance tradicional: un sistema abierto”. *El romancero en la tradición oral moderna*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1972. 93-108.
- Cataneo, Maria Teresa. “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla”. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha 2000. 39-53.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- Cruz-Saenz, Michèle S. de “El romancero tradicional en Costa Rica”. *De Balada y Lírica, 2: 3er Coloquio Internacional sobre el Romancero, 16-18 de diciembre de 1982*. Vol. 2. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994. 219-22.
- Cruzada Villaamil, Gregorio. “Pinturas de Rubens en España”. *Revista Europea* 40 (29 de noviembre de 1874): 135-39.
- Devoto, Daniel. “Sur le répertoire des oiseaux espagnols”. *Revue de musicologie* 54.2 (1968): 176-205.
- Eiroa, Sofía. “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 121-32.

- Fernández de Heredia, Juan. *Trabajos y afanes de Hércules*. Madrid: Francisco Sanz, 1682.
- Friedman, Edward H. "Guillén de Castro's *Progne y Filomena*: Between the Classic and the Comedia". *Neophilologus* 72.2 (1988): 213-17.
- Gómez Acuña, Beatriz. "Variaciones del tema clásico de Philomena y Procne en el romance *Blancaflor y Filomena*". *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 6 (2002). < <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/BlancaflorFilomena.pdf>>
- Gutiérrez Estévez, Manuel. *El incesto en el romancero popular hispánico: un ensayo de análisis estructural*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Sociología, 1981.
- Julio, M.^a Teresa. *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- . "Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?". *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 179-208.
- Larrea Palacín, Arcadio de. *Romances de Tetuán*. Madrid: CSIC, 1952.
- Lida de Malkiel, M.^a Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
- López, Diego. *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrea Alciato*. Nájera, 1615.
- López Baralt, Luce. "La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿ruiseñor de Virgilio o de los persas?". *Revista de Estudios Hispánicos* 24.1 (1997): 27-46.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. 1596. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1953.
- Martín Rodríguez, Antonio M.^a "El virtuosismo extemporáneo de Ovidio y la descripción del sufrimiento en el episodio de *Progne y Filomena* en las *Metamorfosis*". *Cuadernos de Filología Clásica* 20 (2001): 103-26.
- . "Una versión poco conocida del tema de Filomena en la literatura española del siglo XVII: la *Filomena* de Antonio López Vega (1620)". *Silva: estudios de humanismo y tradición clásica* 4 (2005): 73-138.
- McCurdy, Raymond R. *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958.
- . "Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation" *Hispania* 62 (1979): 255-65.
- McKendrick, Malveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden*

- Age*. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- McVay, Ted. E. jr. “Loss, Language and Politics in Two Golden Age Works: The *Progne y Filomena* Plays of Guillén de Castro y Francisco de Rojas Zorrilla”. *Looking at the Comedias: Symposium on Golden Age Drama*. Lanham M. D.: University Press of America 1993. 141-47.
- . “Sebastián y Latre’s refundición of Rojas Zorrilla’s *Progne y Filomena* as a reflection of social change”. *Selected Proceedings: Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures 1994*. Ed. Joseph V. Ricipito. Baton Rouge: UP, 1994. 161-68.
- Martínez Vidal, Enrique. “Katharsis and Comic Relief in Rojas Zorrilla’s *Progne y Filomena*”. *Homenaje a Josep María Solá-Solé*. Ed. Antonio Torrés-Alcalá y otros. Vol. 2. Barcelona: Puvill, 1984. 85-90.
- Ovidio Nasón. *Metamorfosis*. Ed. Antonio Ruiz de Elvira. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1984.
- . *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Ed. digital en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2 de enero de 2008.
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000006.htm>>
- Palacios, Emilio. “Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII”. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 349-78.
- Par, Alfons. “Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII”. *BRAE* 16 (1929): 326-46, 492-513 y 594-614.
- Pastor Comín, Juan José. “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco”. *Edad de Oro* 22 (1999): 147-204.
- . “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla”. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 243-70.
- . “Estudio preliminar”. Francisco de Rojas Zorrilla. *Obras completas*. Coord. Gemma Gómez Rubio. Vol. 3. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011. 427-453.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophía Secreta*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori,

- 2004.
- Rodríguez, Alfred y Saúl E. Roll Vélez. “Introducción”. Francisco de Rojas Zorrilla. *Progne y Filomena*. New York: Peter Lang, 1994. 1-23.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Progne y Filomena. Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas de Zorrilla*. Madrid: María de Quiñones, 1640. 274r-300v.
- . “Progne y Filomena”. *Obras completas*. Coord. Gemma Gómez Rubio. Vol. 3. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011. 455-576.
- Ruano de la Haza, José María. “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Ed. José M.^a Díez Borque. London: Tamesis, 1989. 71-92
- Sage, Jack. “Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón”. *Hacia Calderón: Coloquio Anglogermánico, Exeter, 1969*. Berlín: Walter de Gruyter, 1970, 37-52.
- Schaeffer, Adolf. *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*. Leipzig: Brockhaus, 1890.
- Sebastián y Latre, Tomás. “Prólogo a *Progne y Filomena* de Rojas”. *Ensayo sobre el teatro español*. Madrid: Imprenta del Rey, 1772. 9-28.
- Serrano García, Virtudes. “La función de la mujer en tres dramas de honor del siglo XVII”. *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia: Universidad de Murcia, 1974. 495-510.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey. “Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays”. *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 212-44.
- Stein, Louise K. “Mesa redonda I: La música en el teatro barroco”. *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Ed. María Antonia Virgili Blanquet y otros. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997. 537-41.
- Sureda, Francis. “La tragedia áurea en la Valencia del siglo XVIII”. *Criticón* 23 (1983): 120-26.
- Testas, Jean. “Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla”. *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*. Ed. Haim Vidal Sephiha. Vol. 2. París: Éditions Hispaniques, 1975. 302-22.
- Timoneda, Juan de. *Obras completas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989.
- Trambaioli, Marcella. “Una obra mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla”. *Bulletin of the Comediantes* 47.2 (1996): 275-94.
- . “Una obra mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla”. *La*

- década de oro de la comedia española (1630-1640): actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Festival de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. 263-79.
- Umpierre, Gustave. *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of Their Dramatic Function*. London: Tamesis Books, 1975.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Vol. 2. 9.^a ed. ampliada por A. Prieto. Barcelona: Gili, 1982.
- Valcárcel, Carmen. “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro”. *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Castalia, 1991. 529-44.
- Van Orden, Kate. “Sexual Discourse in Parisian Chanson: A Libidinous Avia-ri”. *Journal of the American Musicological Society* 48.1 (1995): 1-41.
- Vellón Lahoz, Javier “El Ensayo sobre el teatro español de Sebastián y Latre: la re-fundición del teatro barroco como instrumento ideológico”. *Dieciocho* 18 (1994): 165-76.
- Viereck Salinas, Roberto. “Blancaflor y Filomena: algunas tensiones de la oralidad en el Romancero”. *Revista Chilena de Literatura* 57 (2000): 151-64.
- Waltheus, Rina. “Dos tragedias de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: *Progne y Filomena* y *Lucrecia y Tarquino*”. *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. Christoph Strosetzki. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998a. 370-81.
- . “Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión”. *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Eds. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez. Granada: Universidad de Granada, 1998b. 137-57.
- Weimberg de Magis, Liliana Irene. “Metamorfosis de un mito: el romance de Blancaflor y Filomena”. *De balada y lírica, 2: Tercer coloquio internacional sobre el romancero*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal, 1994. 203-12.
- Zapata, Almudena. “Progne y Filomena: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”. *Estudios Clásicos* 29 (1987): 23-58.