

LA FIGURA DE TEREIO EN EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XVIII: EL *TÉRÉE* DE ANTOINE-MARIN LEMIERRE

Antonio María Martín Rodríguez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Análisis y contextualización de la reelaboración dramática del tema mítico de Tereo, Progne y Filomela llevada a cabo por Antoine-Marin de Lemierre (1733-1793), estrenada en 1761 y repuesta y publicada en 1787. Se ofrecen también unos datos esenciales sobre la vida y producción literaria del autor, una evaluación de lo que supone la tragedia en el conjunto de los tratamientos dramáticos del tema y la especificación de sus fuentes principales.

PALABRAS CLAVE: Tereo. Progne. Philomela. Lemierre. Tradición clásica. Tragedia francesa. Siglo XVIII.

ABSTRACT

«The Figure of Tereus in Eighteenth-Century French Drama: Antoine-Marin Lemierre's *Térée*». An analysis and contextualization of Antoine-Marin Lemierre's *Térée*, a dramatic re-interpretation of the mythical theme of Procne and Philomela, first performed in 1761, and re-staged and published in 1787. This article also provides essential information on the life and works of the author, an assessment of the significance of Lemierre's *Térée* in the context of other dramatic approaches to the topic, and an identification of its main sources.

KEY WORDS: Tereus. Procne. Philomela. Lemierre. Classical Tradition. French Tragedy. The Eighteenth Century.

1. INTRODUCCIÓN¹

En los últimos años, diversas publicaciones han venido a ensanchar nuestro conocimiento sobre el teatro francés del siglo XVIII. Una de ellas es la cuidada edición de France Marchal-Ninosque (2006) de seis de las tragedias de Antoine-Marin Lemierre, publicadas por la prestigiosa editorial Champion. Aunque se trata de un autor casi olvidado, no deja de tener su interés para el lector de hoy, entre otras cosas porque parece ir en algunos temas muy por delante de su tiempo, como prueba, por ejemplo, su proto-feminismo, y la edición de Marchal-Ninosque, que ha dedicado también otros trabajos a la producción dramática de Lemierre², contribuirá sin duda a un mejor conocimiento de su vida y su obra. Lamentablemente

—y así se lo critica un agudo reseñador, J. Harris (2008: 215)—, de las siete tragedias hasta ahora publicadas del dramaturgo³, la editora, con un criterio francamente sorprendente, ha editado sólo seis, al parecer para mantener un equilibrio entre tres tragedias filosóficas de tema griego (*Hypermnestre*, 1758; *Idoméneé*, 1764, y *Artaxerce*, 1766) y sus tres tragedias de tema moderno, de contenido político y polémico (*Guillaume Tell*, 1766; *La veuve du Malabar*, 1770, su mayor éxito, y *Barnevelt*, 1790, que puede considerarse su testamento literario)⁴. En cambio, e inexplicablemente, ha dejado fuera la tragedia *Térée* (1761), en lo que no sabemos si puede haber influido su fracaso de público y de crítica ya en ocasión de su estreno.

Pretendemos en este trabajo ofrecer un análisis de esta tragedia preterida, suministrando además una breve visión del autor y su obra y contextualizando la posición de la tragedia dentro del conjunto de los tratamientos dramáticos del tema mítico de Tereo.

2. EL MITO DE TEREIO EN EL TEATRO

Aunque sabemos que la versión canónica del mito de Progne, Filomela y Tereo es la que ofrece Ovidio en el libro VI de las *Metamorfosis* (vv. 424-674)⁵, no

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación HUM2006-09045-C03-03, financiado por el Ministerio de Educación, con aportación de fondos FEDER.

² Cf., sobre todo, Marchal-Ninosque (2003), donde resume así la modernidad del dramaturgo con respecto al teatro de su tiempo: «Lemierre fut bien à la fois un admirable praticien de la tragédie des Lumières et un précurseur du théâtre révolutionnaire. Il porte à la scène, dès les années 1770, des thèmes et un lexique qui ne seront pleinement goûtés que dix à vingt ans plus tard. Ce dramaturge n'a pas transigé avec les modes, en particulier celle du Romain vertueux, ardent défenseur de l'idéal patriotique, qui envahissait alors la scène sous les traits de Brutus, Régulus, Virginus, Caton d'Utique. Le modèle républicain que Lemierre affectionne est celui qu'il rencontre dans l'histoire moderne ou de la Hollande» (p. 62), concretamente en las figuras de un Guillermo Tell o de un Barnevelt, en quien ve la encarnación de un Sócrates moderno.

³ *Céramis* no llegó a publicarse, y *Virginie*, según Marchal-Ninosque (2003: 58, n.9), no pasó de un borrador que Lemierre no concluyó jamás. Como conjetura el autor de la entrada correspondiente a nuestro dramaturgo en la *Biographie universelle ancienne et moderne* (1819: 52), Lemierre no quiso probablemente echar más leña al fuego en medio de un ambiente revolucionario que empeñaba a asustarlo, y a los que le preguntaban por su obstinada reticencia para presentar la obra, les respondía que la tragedia corría ya suelta por las calles.

⁴ La producción dramática completa de Lemierre, con las salvedades reseñadas en la nota 3, fue publicada en París en 1795, en dos volúmenes en octavo, y apareció de nuevo en la edición de sus obras completas por René Périn, en tres volúmenes en octavo, en 1810. No es nuestra pretensión, por el momento, presentar inventario de las ediciones o traducciones particulares de cada una de las obras.

⁵ Progne y Filomela son hijas del rey ateniense Pandión, que casa a la primera con el rey tracio Tereo. Tras cinco años de feliz matrimonio, que han dado como fruto el nacimiento de un heredero, Progne siente el deseo de volver a ver a su hermana, y Tereo parte a Atenas en su busca. Pero, al

debe perderse de vista que la primera versión canónica del mito —cuyas raíces se detectan ya en la *Odisea*⁶— en la literatura grecolatina⁷ es precisamente una versión dramática, la que forjara Sófocles en su tragedia perdida *Tereo*⁸. El personaje impenitente que incurre en la *hamartía* y que se labra él mismo su infortunio y su castigo era sin duda un molde dramático en el que el bárbaro tracio encajaba como una mano en un guante. Sabemos, en efecto, que, después de Sófocles, Filocles dedicó una tetralogía a las Pandiónides (Radt, 1977: 139-141), y también que Cárcino escribió una tragedia titulada *Tereo*, aunque lo exiguo de los restos conservados nos impide hacernos una idea de las innovaciones que puedan deberse a estos epígonos de Sófocles⁹. Pero tampoco escapó la figura de Tereo al tratamiento paródico de la comedia (Dobrov, 1993). Ya Aristófanes parodió con gracia en las *Aves* el *Tereo* de Sófocles¹⁰, si bien no hizo de él argumento específico de una comedia, cosa

encontrarse con la muchacha, se enamora fulminantemente de ella. Disimulando su pasión, consigue con dificultades que su suegro permita el viaje, y cuando desembarca en Tracia viola a la joven, le corta la lengua y la encierra, haciendo creer a Progne que ha muerto durante la travesía. Pero Filomela, al cabo de un año de encierro, envía a su hermana un tejido en el que revela lo ocurrido. Aprovechando las fiestas de Baco, Progne libera a su hermana y la lleva a palacio, donde ambas dan muerte al niño Itis y lo sirven a la mesa a su padre. Tras la *anagnórisis*, Tereo persigue espada en mano a las dos parricidas, que se convierten en ruiseñor y golondrina, mientras su perseguidor se muda en una inmunda abubilla.

⁶ En Hom. *Od.* XIX, 518 ss., en efecto, Penélope, preocupada porque su actitud indecisa ante los pretendientes podría acabar causando la muerte de su propio hijo, se compara con Aedón, personaje que desembocará con el tiempo en el de Progne: «De la suerte que Aedón, la hija de Pandáreo, canta hermosamente en la verde espesura, al comenzar la primavera, y posada en el tupido follaje de los árboles, deja oír su voz de variados sonos que muda a cada momento, llorando a Ítilo, el vástago que tuvo del rey Zeto y mató con el bronce por imprudencia, de semejante manera está mi ánimo ...» (Homero, *La Odisea*, Iberia, Barcelona, 1967, p. 268).

⁷ Para el surgimiento del tema y su evolución hasta la versión canónica ovidiana me remito a lo que expongo con más detalle, y con las referencias bibliográficas pertinentes, en Martín Rodríguez (2002). Allí puede verse una explicación más amplia de las versiones dramáticas a las que a continuación me refiero muy de pasada; *cf.*, sobre todo, pp. 54-72 («El mito de Tereo en el teatro clásico ateniense») y 77-87 («El mito de Tereo en el teatro arcaico»). *Cf.*, además, Monella (2005).

⁸ Los fragmentos conservados pueden verse, por ejemplo, en Lloyd-Jones (1996: 290-301). Es improbable que también Esquilo dedicara una tragedia al tema, aunque diversas alusiones en su obra testimonian su conocimiento de la historia, y es, además, el primer poeta que cita el nombre de Tereo, en un pasaje (*Suppl.* 58-67) en el que se presenta a Progne-ruiseñor perseguida por un gavilán (y no una abubilla), llorando la pérdida de su vivienda familiar, por haber dado muerte a su hijo. Tampoco consta que Eurípides escribiera una tragedia sobre este mito, aunque sí hay en su obra alusiones a algunos aspectos del mismo; *cf.*, por ejemplo *Hel.* 1107 ss. o *Rhes.* 546-550.

⁹ Con todo, es verosímil imaginar que Filocles, al dedicar una tetralogía al tema, hubo de amplificar la trama con diversos incidentes, y que, en su conjunto, los tratamientos trágicos posteriores a Sófocles derivaron hacia lo novelesco, de acuerdo con los nuevos gustos de la sociedad helenística.

¹⁰ Aristófanes pinta a un Tereo-abubilla, trasunto del de Sófocles, ataviado con una indumentaria ridícula, que vive en armonía con su esposa Progne, el ruiseñor, que despierta la lascivia de los granujas atenienses que protagonizan la trama.



que harán, en cambio, Cántaro, Anaxándrides y Filetero, de cuyos exiguos fragmentos¹¹ son pocas las deducciones que pueden hacerse¹².

En la literatura romana, las primeras versiones del tema son también versiones dramáticas. Del *Tereo* de Livio Andronico sólo nos han llegado cuatro fragmentos (Warmington, 1936: 10-14), llenos de problemas textuales¹³. Algo más numerosos son los fragmentos que nos han llegado del *Tereo* de Accio (Warmington, 1936: 542-548), pero resulta igualmente difícil hacerse una idea de las particularidades de su tratamiento, aunque parece probable que siguiera la versión sofoclea. Después de la consolidación de la versión en metro épico del poeta de Sulmona, no sabemos de ningún otro drama romano sobre nuestro tema, que se convirtió, eso sí, en argumento usual de las pantomimas¹⁴. Tampoco nos han llegado versiones dramáticas del Medioevo, aunque resurgirán con fuerza en el Renacimiento¹⁵, gracias al poderoso influjo de la *Progne* de Gregorio Correr, compuesta en 1429, aunque publicada más de un siglo después (Venecia, 1558). Tres años después de su publicación, Lodovico Domenichi la vierte al italiano, tratando de hacer pasar lo que era sólo una traducción por obra propia. Ya en 1548 Girolamo Parabosco había publicado una *Progne*, y sabemos también de otra *Progne*, de Luigi Groto, que no ha llegado hasta nosotros¹⁶.

En Inglaterra, una tragedia latina titulada también *Progne* fue puesta en escena en el *Common Hall* de Christ Church en la tarde del 6 de septiembre de 1566, dentro de las celebraciones que enmarcaron la visita de la reina Isabel a Oxford. La pieza se ha perdido, aunque podemos hacernos una idea de su argumento por la embarullada sinopsis de uno de los asistentes al evento, John Barebock. Su autor, James Calphill, un canónigo de Christ Church, se inspiró muy probablemente en la *Progne* de Correr, publicada seis años antes (Tempera, 1998: 78). El 29 de diciembre de 1607¹⁷, en cambio, se representó en el colegio de St. John un drama latino de cuño senecano titulado ya *Philomela*¹⁸.

¹¹ Cf. Kassel - Austin (1983: 59-60; Cántaro); (1991: 265-267; Anaxándrides); (1989: 330; Filetero), respectivamente.

¹² Si acaso, parece poder achacarse a la tradición cómica la tendencia a presentar a Filomela como un personaje equívoco y provocativo, que presta su connivencia a la conducta de Tereo.

¹³ Se han visto en ellos rasgos de esa Filomela coqueta y descodada de la tradición cómica griega, que quizás incluso ha tenido un hijo de Tereo.

¹⁴ Luciano (*Salt.* 40) se refiere a la historia como una de las que un pantomimo debe tener en su repertorio, y Juvenal alude a una pantomima sobre Filomela representada por el célebre actor Paris: *praefectos Pelopea facit, Philomela tribunos* (vii 92).

¹⁵ Un útil listado de las reelaboraciones modernas más importantes del tema en la literatura y las restantes artes puede verse en Reid (1993: 895-898). Menos completo es el que ofrecen Ballestra-Puech - Gély (2002: esp. 1569-1570).

¹⁶ El texto de la tragedia de Correr y el de la traducción de Domenichi pueden verse en Zaccaria - Casarsa (1981: 129-165 y 187-236). Detalles sobre ambas tragedias y sobre la *Progne* de Parabosco pueden verse en Marcello (2008).

¹⁷ La representación estaba prevista para el día 28, de modo que coincidiera con la fiesta de los Inocentes, que se consideraba un tema afín al asesinato de Itis, pero el escenario no estaba aún terminado, y hubo que posponerla un día: *The Cambridge History of English and American Literature in 18 volumes (1907-21). Volume VI. The Drama to 1642. Part Two*, p. 51 (<http://www.bartleby.com/216/1221.html>).

¹⁸ No nos han llegado dramas ingleses de la época en lengua vernácula sobre el tema, aunque el hipotexto mítico de Filomela tiene un papel esencial en dos de las piezas del Bardo, *Cymbeline* y, sobre todo, *Titus Andronicus*, para lo que remito a lo que expongo con detalle en Martín Rodríguez (2003: esp. 61-124).



En el Renacimiento, como puede verse, las versiones dramáticas, que en el teatro antiguo se habían focalizado en la figura de Tereo, se refocalizan ahora en la de Progne, la madre asesina de su hijo. Con el tiempo, será Filomela, la muchacha engañada, violada, encerrada y sin lengua, la que se convertirá en el personaje emblemático de la historia. Más raramente, el título de la tragedia focaliza el protagonismo en el niño Itis¹⁹.

En la literatura española, la mayor parte de las versiones dramáticas²⁰, salvo, curiosamente, la primera, presentarán en su título de manera invariable a la pareja de hermanas, y siempre en el orden canónico «Progne y Filomena». La primera de ellas, la *Tragicomedia llamada Filomena*, de Juan de Timoneda (1564), se compone apenas seis años después de la publicación de la *Progne* de Correr, y tres años después de la traducción italiana de Domenichi, pero habrá que esperar casi medio siglo para ver impresa²¹ una segunda versión dramática, la *Comedia de Progne y Filomena* de Guillén de Castro (1618), cuya importancia en el mundo literario de la época no parece en absoluto desdeñable: la coincidencia, en un periodo de sólo tres años, de la comedia de Castro y de la publicación de las fábulas mitológicas sobre el mismo tema de Antonio López de Vega (1620) y el propio Lope (1621)²² parece, en efecto, difícil que deba considerarse un hecho meramente casual, y apunta a una notable capacidad de influjo del drama del valenciano, que todavía sigue teniendo su peso veinte años después, como prueba su estrecha dependencia argumental con *Progne y Filomena* de Francisco Rojas Zorrilla (1636). La desmayada tragedia *Progne y Filomena* de Tomás Sebastián y Latre (1772), en cambio, puede considerarse una reescritura políticamente correcta del drama de Rojas, cuyo contenido subversivo cuidadosamente desactiva.

En Francia, las primeras versiones dramáticas surgen más tarde que en nuestro país²³. En 1694 se representó tres veces en el Palais Royal una ópera titulada *Philomèle*, escrita en colaboración por el duque Felipe II de Orléans (1674-1723), Regente de Francia, que prohibió que se publicara (y por consiguiente se ha perdido), y Marc-Antoine Charpentier (1643-1704). El 20 de octubre de 1705, en

¹⁹ El holandés Samuel Coster (1579-1665), en efecto, publicó en 1615 una tragedia titulada *Itys*.

²⁰ Para las versiones dramáticas en nuestra literatura me remito a lo que he expuesto con más detalle en Martín Rodríguez (2008a; 2008b: 255-322).

²¹ Entre las versiones de Timoneda y Castro se sitúa otra versión dramática, inédita, compuesta probablemente entre 1575 y 1580, la *Comedia Progne y Filomena*, que se conserva en el Ms. 14.640 de la Biblioteca Nacional. Un análisis de la misma puede verse en Ojeda Calvo (2006).

²² Una edición y un comentario detallado de la fábula mitológica del hispano-portugués ofrecemos en Martín Rodríguez (2005). Para el poema de Lope me remito a lo que expongo en Martín Rodríguez (2008b: 181-200).

²³ Algunos de los datos que a continuación ofrecemos pueden verse en internet en el sitio *CÉSAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la Révolution)*. Resulta sorprendente que no haya ningún capítulo dedicado a las versiones dramáticas francesas del mito en el volumen colectivo coordinado por Gély et al. (2006).

la Académie Royale de la Musique se pone en escena por primera vez la ópera *Philomèle*, con libreto de Pierre-Charles Roy y música de Louis de Lacoste, repuesta el ocho de octubre de 1709, el 27 de abril de 1723 y el 19 de octubre de 1734, año en el que se imprime su texto. Del éxito de la obra de Roy-Lacoste da cuenta no sólo la frecuencia de sus reposiciones, sino también la divertida parodia de Alexis Piron (1689-1773), titulada igualmente *Philomèle* (1723). De 1735, en cambio, data la publicación de un *Térée* de Paul Desforges-Maillard (1699-1772), conocido como Mlle. Malcrais de la Vigne, al que siguieron otros dos *Térée*, de fecha incierta, de François-Louis Cocquard (1700-1782), y Jean-Baptiste Guy, publicado en 1753. M. de la Volierre, pseudónimo de Pijon (1736-1766), presentó una *Progné*, también en clave trágica, publicada en 1761, y nuestro Antoine-Marin Lemierre presentó su *Térée* el 25 de marzo de 1761, repuesto el 28 de febrero de 1787, y publicado ese mismo año. Entre estas dos puestas en escena del drama de Lemierre se estrenó la tragedia *Térée et Philomèle* (1773) de Antoine Renou (1731-1806)²⁴.

3. ANTOINE-MARIN LEMIERRE

3.1 BREVES NOTAS SOBRE SU VIDA Y SU OBRA

Antoine-Marin Lemierre (París 1733 - Saint-Germain-en-Laye 1793), era hijo de un artesano, aunque sus orígenes modestos no le impidieron, gracias a la ayuda de personas caritativas que lo favorecieron, recibir una excelente educación con los jesuitas en el Colegio Louis-le-Grand. Diversos empleos modestos (ayudante del sacristán de la iglesia de san Pablo, maestro ayudante de retórica en el colegio de Harcourt, secretario del recaudador general de impuestos Dupin...) no lo distrajeron de su vocación literaria, que se vio laureada en diversas ocasiones²⁵, y que lo llevó en 1758, a los veinticinco años, a representar su primera tragedia, *Hypermnestre*, que tuvo un enorme éxito²⁶. Vendrían después otras tres tragedias de tema clásico, acogidas fríamente: *Térée* (1761), *Idoménée* (1764)²⁷ y *Artaxerce*

²⁴ Representada por primera vez el 3 de junio de 1773 en la Salle des Machines de París, se publicó ese mismo año en Amsterdam y París, por Nicolas-Augustin Delalain.

²⁵ Obtuvo cuatro premios de poesía concedidos por l'Académie Française (1753, 1754, 1755, 1757) y dos por la de Pau (1754, 1756).

²⁶ La tragedia trata el tema de la única de las Danaides que rompe el acuerdo de matar a sus maridos egipcios en la noche de bodas, y salva, por consiguiente, la vida de Linceo. Se estrenó el 31 de agosto de 1758, y tuvo doce representaciones (*Théâtre des auteurs du second ordre*, París, 1810, vol. II, p. 202). Lemierre tuvo buen cuidado, en esta obra primeriza, de guardar las *bienséances*: «Lemierre eut soin de dérober aux regards un amas d'horreurs incroyables [...] Sa pièce est claire et simple; elle captive l'attention jusqu'à la fin, et passe pour la mieux conduite qu'il ait faite» (*Biographie universelle...*, p. 50 a).

²⁷ Idomeneo, rey de Creta, se ve constreñido a sacrificar a su propio hijo como consecuencia de un voto imprudentemente formulado. Se estrenó el 13 de febrero de 1764, aunque no tuvo mucho éxito (*Théâtre des auteurs...*, p. 202).

(1766)²⁸. Se diría que, después de estos desencuentros con su público, Lemierre se aleja de los clásicos, para acercarse a un teatro de resonancias políticas y de temas polémicos²⁹, que le granjeó algo más de éxito, aunque no siempre en el momento de la puesta en escena, sino más bien en el de las reposiciones, tal vez por un mayor desarrollo, en este segundo momento, de lo que hoy llamaríamos «efectos especiales»³⁰. A este segundo grupo pertenecen *Guillaume Tell* (1766)³¹, *La Veuve du Malabar* (1770)³², *Céramis* (1785)³³ y *Barnevelt* (1790)³⁴.

Se diría, pues, que la producción dramática de Lemierre suministra un ejemplo paradigmático de la evolución de la tragedia francesa del XVII, que arranca bajo el patronazgo clasicizante de Racine, deviene después receptáculo de las nuevas ideas filosóficas, y convierte la escena en tribuna pública, bajo el influjo de Voltaire, y se abre, en fin, a una temática y una intención claramente políticas (Marchal-Ninosque, 2003: 51).

Su reputación literaria, que se granjeó también con dos poemas didácticos, *La Peinture* (1769) y *Les Fastes ou les usages de l'année* (1779), en la estela del Ovidio didáctico, debió de ser, con todo, destacable, por cuanto fue elegido miembro de la Academia Francesa en 1780, cuyo sillón 37 ocupó hasta su muerte en 1793, acelerada sin duda por las convulsiones del Terror, que debieron afectarle sobre manera, a pesar de sus posiciones inicialmente favorables a las ideas revolucionarias³⁵. El redactor de la entrada que se le dedica en la *Biographie universelle* nos

²⁸ Se centra en la venganza del rey persa Jerjes por la muerte de su padre. Se estrenó el 20 de agosto de 1766, gozando en esa primera puesta en escena de diez representaciones, a las que siguieron otras doce en diferentes reposiciones (*Théâtre des auteurs...*, p. 202).

²⁹ Denuncia, por ejemplo, la costumbre hindú de que la viuda tenga que sacrificarse en la pira del marido, tema central en *La Veuve du Malabar*, o la tiranía, en *Guillaume Tell*.

³⁰ Así, por ejemplo, como señala Marchal-Ninosque, «Le dramaturge osa, lors des reprises, mettre sur la scène un bûcher ardent pour *La Veuve du Malabar*, et faire tirer à *Guillaume Tell* la flèche tant attendue» (2003: 50, n. 11).

³¹ Representada por primera vez el 17 de noviembre de 1766, fue repuesta en 1786, con notable éxito (Marchal-Ninosque, 2003: 49, n. 4). En el momento de su estreno no fue demasiado bien recibida, quizás por la novedad que suponía poner sobre las tablas, por primera vez en la escena trágica, a los agrestes habitantes de Suiza, razonando, por lo demás, con lo que debió de resultar una más que sorprendente franqueza republicana. No es raro, pues, que en su reestreno, pocos años antes del comienzo de la Revolución, obtuviera, en cambio, un éxito resonante (*Biographie universelle...*, p. 51 a).

³² Estrenada el 30 de julio de 1770, tuvo en esa primera puesta en escena sólo seis representaciones. En cambio, su reposición, diez años después, el 29 de abril de 1780, supuso un éxito memorable: fue representada en treinta sesiones seguidas, siempre con excelente entrada (*Théâtre des auteurs...*, p. 202).

³³ *Céramis* fue estrenada el 29 de diciembre de 1785, con una acogida mediocre (cuatro representaciones); cf. *Théâtre des auteurs...*, p. 203.

³⁴ Se centra en la figura de este anciano héroe que defiende a costa de su vida, tras un juicio inicuo, la libertad de la república de las Siete Provincias Unidas contra las ambiciones hegemónicas de Mauricio de Nassau. Escrita hacia 1770, durante veinte años no pudo ser representada, por prohibición gubernamental. Se estrenó finalmente el 30 de junio de 1790; cf. Marchal-Ninosque (2003: 53).

³⁵ Debíó también pertenecer a la masonería: cf. Gaudart de Soulages - Lamant (1995: 570), donde leemos, después de algunas breves notas sobre su vida: «Loge: 'Les Neuf Soeurs', O.: Paris, 1778-1779».

ha dejado algunos datos emotivos sobre su físico, su manera de ser y las circunstancias de su muerte. Aunque, según reconoce, era un punto vanidoso y soberbio,

il avait toutes les vertus domestiques; sa piété filiale était reconnue, et l'on n'a jamais mis en doute sa candeur ni sa bonté. Quoiqu'il fût petit et laid, qu'il eût les travers et l'extérieur d'un métromane, il sut captiver une épouse aimable et jeune, qui le rendit heureux. Les excès de la révolution le jetèrent dans un état de stupeur, qui le conduisit au tombeau [...] après avoir perdu presque tous ses moyens d'existence³⁶.

3.2 LAS DOS PUESTAS EN ESCENA DEL *TÉRÉE*

Su *Térée*, como dijimos, se estrenó el 25 de marzo de 1761³⁷. Cuál pudo ser la reacción del público podemos conjeturarla a partir del escueto comentario en el *Théâtre des auteurs du second ordre*.

Elle [*sc. Hypermnestra*] fut suivi, trois ans après, de *Térée*, que l'auteur crut devoir retirer le lendemain de la première représentation (p. 202).

Parece ser que la actriz que representaba a Progne, la célebre Mlle. Clairon, bordó su papel, notablemente en la escena en la que descubría el tapiz remitido por su hermana, pero no fue suficiente para salvar la pieza³⁸. Al parecer, el elemento que resultó más sorprendente fue la ausencia de la violación, hasta el punto de que un espectador dijo, enfadado, a la salida, que tratar el tema de Filomela sin violación era como representar a Atreo en una pastoral³⁹.

El *Térée* se repuso en 1787, concretamente el miércoles 28 de febrero. Según parece, de acuerdo con las informaciones de la época (*Correspondance littéraire...*, 1830: 326-328), el autor realizó numerosos cambios con respecto a su versión de 1761, pero, no habiendo podido consultar la primera versión, es difícil hacerse una idea de los mismos. Según leemos en la *Biographie universelle*, el poeta trató cuidadosamente de atenuar aún más las atrocidades de la trama⁴⁰. En todo

³⁶ *Biographie universelle...*, p. 54 a. Según se indica en el *Théâtre des auteurs du second ordre*, en el momento de su muerte hacía ya seis meses que había perdido la memoria (p. 203).

³⁷ Así consta en la portada de la edición por la que citamos (Lemierre, 1787). Algunas fuentes, sin embargo, dan la fecha del 25 de mayo.

³⁸ «*Térée* (1761) ne put se soutenir, malgré le parti que la célèbre Clairon tirait de la tapisserie sur laquelle Philomèle a représenté les attentats dont elle est victime» (*Biographie universelle...*, p. 50 b).

³⁹ «En sortant de la représentation de *Térée*, un homme du monde, qui étoit fâché de n'y avoir point entendu parler de viol, dit légèrement: Que traiter le sujet de *Philomèle* sans viol, c'étoit la même chose, que de mettre *Atrée* en pastorage» (Clément-Laporte, 1775: 214).

⁴⁰ «Le poète reproduisit vainement, en 1787, un sujet aussi malheureux, après avoir eu la précaution de diminuer le nombre des atrocités qu'il comporte. Une femme outragée par son beau-frère, qui lui coupe la langue pour s'assurer de son silence, est une monstruosité, qui doit être bannie de la scène» (*Biographie universelle*, p. 50 b).

caso, parece que la obra consiguió esta vez imponerse tras un primer momento de duda entre el bullicioso público asistente, que acabó aclamando al autor y gritando contra sus adversarios:

On a donné, le mercredi 28 février, la première représentation de la reprise de Térée, tragédie en cinq actes de M. Lemierre, de l'Académie Française. Cette pièce fut si mal accueillie en 1761, qu'elle n'avait point reparu depuis. L'auteur y a fait d'assez grands changemens pour se flatter qu'elle pourrait mériter un sort plus favorable, et il ne s'est pas absolument trompé. Quelque tumultueux qu'ait été le parterre, la pièce a bravé l'orage et s'est soutenue jusqu'à la fin; à la troisième représentation, elle a même paru triompher de la cabale; on a demandé l'auteur à plusieurs reprises, et l'on a crié beaucoup plus fort encore: *A bas l'abbé Aubert!* c'est le rédacteur des *Petites Affiches*, une feuille qui paraît tous les jours, et où l'on s'était permis de traiter l'auteur et la pièce avec une malignité tout-à-fait révoltante (*Correspondance littéraire*, 1830: 326-327).

El gacetillero, sin embargo, no albergaba grandes esperanzas sobre el éxito duradero de la pieza⁴¹, debido a la atrocidad del tema, que había puesto al autor en un auténtico brete; obligado a dulcificar en lo posible las atrocidades del argumento, no podía serle fácil presentar a su inicuo protagonista con una profundidad psicológica creíble:

Malgré le succès obtenu ce jour-là, il y a peu d'apparence que l'ouvrage puisse rester au théâtre, le fond de cette fable est trop odieux; après avoir épuisé tout son talent à en adoucir l'atrocité, comment le poète en trouvera-t-il encore assez pour produire l'effet que l'on doit naturellement attendre d'un pareil caractère, d'une situation si violente, d'une passion si effrenée? (*Correspondance littéraire*, 1830: 327).

El autor, en efecto, había puesto en juego todas sus habilidades para suspender hasta el último momento la certidumbre sobre el crimen que ha cometido realmente Tereo, y no lo consigue sino a costa de subterfugios inverosímiles: ¿cómo suponer, por ejemplo, que la reina ha podido libertar a su hermana y no enterarse del suplicio al que la ha sometido el furor de Tereo? De modo que, como señala el crítico con agudeza,

à force de reculer des yeux du spectateur l'horreur et l'atrocité des forfaits de Térée, on en a pour ainsi dire éteint tout le mouvement et tout l'effet. Il est des sujets où le plus grand talent ne peut qu'échouer. La seule inquiétude que donne peut-être la représentation de cette tragédie est de savoir comment le poète pourra se tirer enfin de l'extrême embarras où il a eu la témérité de s'engager (327),

⁴¹ Al parecer, la reposición sólo gozó de cinco representaciones; cf. Marchal-Ninosque (2003: 49, n. 6).

Y para esas emociones, concluye con gracejo, no viene uno al teatro⁴².

3.3 EL ARGUMENTO DEL *TÉRÉE*

Pasando, ahora, al detalle del argumento, como otras versiones dramáticas del tema, la tragedia comienza *in medias res*, con una típica escena de diálogo con confidente. Dircé, la dama de confianza de Progne, se sorprende de verla venir a las costas de Abdera con ojos de espanto y andares de sonámbula, a pesar de que la ciudad, en la que está ya a punto de despuntar la aurora, vibra con las fiestas de Baco, y el reino, gracias al príncipe Athamas, disfruta de la paz y la seguridad, una vez rechazados los piratas que lo habían asaltado durante la ausencia de Tereo. Progne está inquieta por la tardanza de su esposo, que hace ya un año que partió a Atenas en busca de Filomela, a quien Progne había querido hacer venir para casarla con Athamas, a quien le había sido prometida ya desde la infancia. Dircé trata de tranquilizarla con argumentos razonables: tal vez Pandión se resiste a dejar partir a la hija que le queda, o tal vez Tereo se demora para hacer coincidir la entrada triunfal de la princesa con los fastos en honor del dios del vino.

Pero Progne tiene un segundo motivo de congoja, y es una horrible pesadilla de la que acaba apenas de despertarse, en la que Filomela era violada y raptada, sin que nada pudiera hacer para impedirlo su anciano padre. Es verdad, concede a Dircé, que es sólo un sueño, pero es de todos sabida la propensión de Tereo y de los tracios a la lujuria. Pero el niño Itis, tercia Dircé, es garantía de la fidelidad de su esposo. La única, en efecto, que tiene Progne de Tereo, a quien nunca ha querido. Es cierto que es hijo de Marte, que su fama se extiende por todos los confines, y que salvó en su día a Pandión del ataque de las Amazonas, pero nunca obtuvo de ella otra cosa que su estima.

En una larga resis, Progne se sincera con su dama y le relata las circunstancias horribles en medio de las cuales se celebró su boda. La Tracia entera se rego-

⁴² La interesante crónica concluye reproduciendo un epigrama «distribuée au foyer de la Comédie Française, après la première représentation de la tragédie de *Térée*»:

Cet auteur s'était fait, par des pièces sans nombre,
un patrimoine à nul autre pareil;
Mais il avait trop de biens au soleil,
en voilà qu'il se fait à l'ombre.

Grimm añadió una nota explicativa a «biens au soleil», que permite comprender la punta del epigrama: «Expression familière à l'auteur de *Térée*, lorsqu'il veut se distinguer des gens de lettres qui n'ont eu que des succès de société; c'est ainsi qu'il disait de M. Rulhière, son nouveau confrère: 'Je le crois très-académique, assurément; mais pour ce qui s'appelle des biens au soleil, vous conviendrez qu'il n'en a guère'» (*Correspondance littéraire*, 1830: 328).

cijaba, y todo el mundo la creía contenta, pero, al llegar al altar y tocar la mano de su futuro esposo, sintió un escalofrío, al que siguió una serie malhadada de funestos augurios; algunos, deudores del texto ovidiano (la ausencia de Juno y las demás divinidades protectoras del matrimonio; el papel de las Erinias como portadoras de las antorchas, tomadas de una tumba; la presencia ominosa de un pájaro de la noche); otros, de la *Eneida* (las serpientes que salen del altar, reminiscentes de las que acaban con Laocoonte y sus hijos); otros, en fin, de la propia cosecha del dramaturgo, e indicio de una sensibilidad ya pre-romántica (los rayos y truenos, el temblor de tierra, el oscurecimiento del cielo):

Junon & et tous les Dieux vainement attestés
Ne présiderent point à ces noeuds redoutés
De l'autel à nos yeux, deux serpents s'élançerent,
sur le marbre souillé leurs anneaux se traînent.
Tisiphone, dit-on, alla dans les tombeaux;
Pour ce sinistre hymen emprunter des flambeaux;
D'un nuage épais des longs éclairs sortirent;
Des foudres souterrains sous nos pieds retentirent;
Le jour, comme à regret, nous prête sa clarté;
Le seuil de ce palais parut ensanglanté;
Et l'oiseau de la nuit s'arrêtant sur le faite,
De ses cris prolongés vint troubler cette fête (Lemierre, 1787: 10).

Las otras tres escenas que completan el acto apenas si aportan algo más a la trama. La escena segunda es un *agón* entre Athamas y Progne, en el que aquel, después de tranquilizar a Progne sobre la seguridad del reino y manifestarle sus temores por el retraso de la boda concertada, le pide permiso para partir a Atenas y tratar de agilizar las cosas. Cuando Progne, al fin, se lo concede, entra Adraste, confidente de Tereo, para anunciar la llegada de la flota, y Progne le pide que apreste los preparativos para el desposorio de su hermana.

En el acto segundo se presenta la llegada de Tereo, que informa a Progne sobre la supuesta muerte de su hermana:

La parque en mon vaisseau vint attaquer ses jours:
Elle pâlit, ses yeux se couvrent d'un nuage,
J'ordonne aux matelots d'aborder le rivage
J'y descends avec elle: une brulante ardeur
Dans son sein allumée a séché cette fleur.
Elle expire en mes bras (Lemierre, 1987: 23).

Ya a solas con Adraste, se sincera con él y le confiesa que la reina nunca lo ha querido, que se ha enamorado de otra, y que Filomela, en fin, vive, y es a ella a quien ama. Es verdad que aún se le resiste, pero espera vencerla con el tiempo, y pretende que Adraste tome en sus manos el proceso del divorcio. Pero Adraste toma el partido de la reina, y le objeta el carácter incestuoso de la unión que pre-



tende, la situación desairada en que quedará frente a Pandión y Athamas, la posición insegura en que quedará su hijo, la posibilidad, en fin, de que todo ello des-
emboque en una guerra... Mas Tereo no atiende a razones, y lo conmina a que ponga por obra lo ordenado.

En el tercer acto la escena se desplaza al bosque, donde se encuentra la tumba de Filomela. Comienza con un diálogo entre Tereo y su confidente Olynthe, que nos permite asomarnos al alma del tracio: la insistencia de Progne en que Athamas se quede para presidir junto a ella las honras fúnebres lo fastidia, porque teme que al final el uno o la otra acaben descubriendo lo ocurrido; además, siente remordimientos por el dolor que sufre quien le ha salvado el reino, y hasta un punto de miedo, porque Athamas ha mandado en Tracia en su ausencia, y quién sabe cuál será ahora entre los tracios su ascendiente.

Pero la acción enseguida se concentra en la reina, que sólo encuentra sosiego en aquellos lúgubres parajes, y se encuentra allí con Athamas y Dircé, que pone en sus manos el tejido delator. Progne y Athamas descubren así que Filomela vive, y que Tereo la mantiene encerrada en esos bosques. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el hipotexto ovidiano, no hay en el tejido referencia alguna a la violación, y mucho menos a la glosotomía, sino sólo al encierro:

La rive du Strymon! la forêt du Dieu Mars !
Dans un bois, dans la nuit, quelle scène d'allarmes!
Un affreux souterrain, une captive en larmes.
Un pied dans la caverne & et les mains vers les Cieux (Lemierre, 1787: 52).

Decidida a vengarse, Progne se interna en el bosque, alegrándose de la circunstancia favorable de las fiestas de Baco, que podrán permitirle liberar a su hermana, y con ello concluye el acto:

Nous sommes dans ces tems où le fils de Semele,
Inspire à la Ménade une fureur nouvelle.
Tout nous sert: la nuit vient, le tumulte la suit.
A la faveur de l'ombre, à la faveur du bruit,
Je puis de ce palais disparaître en Bacchante,
y ramener ma soeur parmi la foule errante (Lemierre, 1787: 56).

Al comienzo del cuarto acto nos enteramos de que Filomela ha seguido resistiéndose a Tereo, y lo ha amenazado con divulgarlo todo, y de que Progne y Athamas se las han ingeniado para liberarla y mandarla a palacio entre el cortejo de bacantes. Progne y Tereo se encuentran ante la tumba, y la reina hace ver a su esposo que ya lo sabe todo, y le muestra como prueba el tejido revelador. Ante esta evidencia, Tereo confiesa, en efecto, que la amaba, pero replica que no tiene por qué darle a ella explicaciones, porque los reyes están por encima de las leyes y porque ella, además, nunca lo quiso. Se avisa, entretanto a Tereo de que Filomela se ha acogido al asilo del templo, y de que Athamas prepara una sublevación, y el rey ordena que se impida a Progne salir de palacio y marcha volando al templo para

llevarse a Filomela. Olynthe, escandalizado, le recuerda el respeto que se debe a los santos lugares, y Tereo le replica con un arranque de *hybris* que da fin al acto:

Réponds-moi des soldats, je te répons des Dieux (Lemierre 1787: 74).

Cuando comienza el acto quinto, la revuelta ha sido sofocada, Athamas está preso y Filomela de nuevo en poder de Tereo, quien informa a Progne de que, ahora ya en posición de ventaja, está dispuesto a liberar a los enamorados, con la condición de que Progne no vuelva a ver a su hermana y marchen a casarse lejos. Pero las cosas se complican, porque, como cuenta el fiel Adraste a Athamas y Progne, al anunciarse la partida del navío, se produjo una enorme aglomeración de gente que deseaba ver a la viajera, lo cual degeneró en un auténtico tumulto con la irrupción de las bacantes, que han puesto en fuga a la guardia y liberado a la princesa. Llega a continuación Filomela, cubierta por un velo, y, ominosamente, no responde a los discursos de bienvenida de Progne y de Athamas, sino que sólo solloza, y, por más que se lo piden, no acierta a articular palabra. Adraste, al fin, confiesa la verdad, y en sus ambiguas palabras se detecta la atroz glosotomía, y, menos claramente, una posible violación:

Terée inconcevable en sa fureur extrême,
Enfermoit son secret dans sa victime même:
Elle ne pouvait plus, pour l'avoir méprisé,
Articuler les sons qui l'auroient accusé.
Les plus infortunés sous le poids de leurs chaînes
Trouvent quelque douceur à parler de leurs peines;
Mais le fer lui ravit par un supplice affreux
Le seul soulagement qui reste aux malheureux (Lemierre, 1787: 86).

Filomela se desvanece, la sientan en los escalones de la tumba, y finalmente expira. Mientras Progne se entrega a los excesos de su pena, se oye un estruendo, e irrumpen en escena Tereo, el pueblo y las Bacantes. Athamas pide a los guardias que lo desaten, y éstos así lo hacen, y le devuelven sus armas. Se lanza cuchillo en mano contra el tirano, pero Adraste detiene su mano, y le pide que permita que sea el cielo quien lo juzgue:

Laissés agir les Dieux, son supplice est de vivre (Lemierre, 1787: 88).

Tereo, en efecto, presa del delirio, cree ver arribar el navío de su suegro, que viene a pedirle cuentas de sus hijas. Le parece, después, que su hijo lo evita y cree ver una Euménide con un puñal en la mano: ¡es Progne, que corta la cabeza al niño! Tereo, en su delirio, trata de vengarse, pero una nube lo envuelve y lo lleva a lo que él cree un desierto salvaje, donde una tumba o un antro se cierran sobre él, y unos despojos sangrientos espantan su vista:

Il détourne ses pas: mon fils m'évite aussi.
Le poignard à la main où court cette Eumenide?



C'est Progné: quoi, son bras s'est teint d'un parricide!
 La tête de mon fils! barbare! tu mourras.
 Mais quel nuage épais vient arrêter mes pas!
 Quelle invisible main la dérobe à ma rage!...
 Qui m'a pu transporter dans ce désert sauvage!
 Quel antre, quel tombeau se referme sur moi!
 A la sombre lueur du jour que j'entrevois,
 Ciel! quel débris sanglant épouvante ma vue!
 Il palpite à mes pieds... (Lemierre, 1787: 89);

Y, deseoso de abreviar el horror que lo espanta, se da muerte.

3.4 COMPARACIÓN CON LA VERSIÓN CANÓNICA OVIDIANA

Como en Ovidio, Progne y Filomela son las dos hijas del rey ateniense Pandión, que ha dado en matrimonio a la primera de ellas al rey tracio Tereo, como consecuencia de la ayuda de este en la guerra contra las amazonas, detalle fantástico inventado por Lemierre, que se inspiró probablemente en el episodio mítico del conflicto del rey ateniense Teseo con las amazonas⁴³. La boda se celebra en ambos casos en medio de funestos augurios, en los que se combinan prodigios tomados de la *vulgata* ovidiana, de la *Eneida* y de la propia cosecha del dramaturgo francés. En ambos casos la consecuencia de la boda es el nacimiento de un heredero, y transcurren cinco años hasta que se produce la funesta petición de Progne que pondrá en marcha el mecanismo de la desgracia. Ovidio presenta la vida en común de Progne y Tereo como un matrimonio feliz, mientras que Lemierre insiste en que Progne sólo sintió por Tereo estima y agradecimiento por la ayuda prestada a su padre, pero nunca amor, y, si es verdad que le concede el llamado débito marital, se sustrae a ello siempre que puede. El motivo de la petición de Progne a su marido es distinto en ambas versiones: en Ovidio, se diría que Progne, de pronto, siente el deseo súbito de ver a su hermana (quizás, aunque eso no se explicita en el texto ovidiano, porque conjetura que tendrá ahora ya la edad adecuada para convertirse en una auténtica compañera); en Lemierre, en cambio, se indica que Progne no ha dejado de echar de menos a su hermana ni un solo día en sus cinco años de casada, y el motivo por el que desea que se desplace a Tracia no es, simplemente, el deseo de verla, sino el interés por casarla con el príncipe Athamas, heredero, suponemos, de un reino vecino, que queda en Tracia al cargo del gobierno y repele a unos invasores en ausencia de Tereo. Este personaje, como es obvio, es ajeno a la trama ovidiana y al resto de las fuentes antiguas.

⁴³ Como cuenta Apolodoro (*epit.* v 2), cuando se celebraban las bodas de Fedra con Teseo, en medio del banquete se presentó la reina Hipólita al frente de sus amazonas, y amenazó con matar a los convidados.

Tereo demora su llegada, lo que preocupa tanto a Progne como a Athamas, y cuando llega, anuncia a Progne, como en Ovidio, la falsa muerte de su hermana. En Ovidio, Progne erige en su memoria un cenotafio, mientras que en Lemierre Tereo anuncia que ha quemado ya el cuerpo, y que sus cenizas han quedado en el bosque en espera de la erección de una tumba adecuada. En ambas versiones, Tereo mantiene en realidad encerrada a la muchacha; en Ovidio, la ha ya violado y le ha amputado la lengua, y la mantiene encerrada, presumiblemente, para servirse de ella como de una concubina; en Lemierre, Tereo no ha abusado aún de ella, ni le ha cortado la lengua, sino que espera, simplemente, ablandarla con el tiempo, para que acepte casarse con él una vez que, como tiene previsto, se haya divorciado de Progne.

La verdad se descubre en ambas versiones por medio de un bordado, que la Filomela ovidiana envía a Progne por medio de la única criada que la atiende, mientras que en Lemierre la cautiva se sirve de un tracio fiel a la reina, que pone el tejido en manos de su confidente Dircé, que es quien finalmente lo entrega a su señora. En ambos casos se aprovechan las fiestas de Baco para liberar a Filomela, aunque Lemierre hace que Filomela se adelante a palacio en medio de las bacantes, mientras Progne y Athamas quedan atrás. Ello da lugar a que Progne pueda revelar a su esposo que ya está al tanto de todo, —mientras que el Tereo ovidiano permanece ignorante de que ha sido descubierto hasta al final de la historia—, y provoca, por la imprudencia de la reina, que Tereo pueda tomar medidas para controlar la situación: pone a Progne bajo vigilancia, apresta tropas para sofocar el levantamiento que prepara Athamas y rapta a Filomela del templo en el que había buscado asilo.

Sin embargo, una vez dueño de la situación, se diría que el taimado Tereo se dulcifica, y se acerca al comportamiento falsario e hipócrita del Atreo senequiano; informa a Progne, en efecto, que está dispuesto a autorizar el matrimonio de Filomela y Athamas y a renunciar a su amor por la muchacha, pero a condición de que los enamorados partan al punto y la boda se celebre lejos, sin que puedan nunca volver a verse las dos hermanas. La aparentemente arbitraria condición de Tereo queda clara a medida que se va desarrollando el resto de la trama: después de arrancarla al asilo del templo, Tereo ha violado a su cuñada⁴⁴, y le ha cortado la lengua para evitar que lo delate; de ahí el interés en la rápida partida y en evitar un encuentro entre las dos hermanas. Pero no acaba saliéndole bien a Tereo su añagaza, porque las bacantes liberan a Filomela cuando iba ya a embarcar en la nave, y la muchacha llega al fin junto a los suyos, donde expira. Tereo, que ha perdido la razón, se cree asediado por Pandión, que le pide cuentas de sus hijas, y rehuido de todos, incluido su hijo, al que cree ver muerto a sus pies por la furia de una Erinia,

⁴⁴ Esto no se dice explícitamente en el texto, pero no se entiende, en caso contrario, qué es lo que podría Tereo querer que su esposa ignorase de sus relaciones con Filomela.



en quien finalmente descubre los rasgos de Progne. Incapaz de soportar el sufrimiento, toma un puñal y acaba con su vida.

En Ovidio, como se recordará, Progne libera a su hermana con ayuda de las bacantes, y la lleva a palacio, donde dan muerte a sangre fría al niño Itis, cuya carne ingiere sin saberlo su padre, después de lo cual se producen las consabidas metamorfosis. Lemierre, siempre preocupado por las *bienséances*, ubica el asesinato de Itis a manos de su madre en la mente perturbada de Tereo, dejando en la ambigüedad si, en efecto, esa muerte se produce, o es sólo un desvarío, elimina por completo el desagradable asunto del banquete antropofágico y omite, como es común en las versiones dramáticas modernas del tema, el elemento fantástico de las metamorfosis⁴⁵.

Los rasgos más notables de la versión de Lemierre que la distinguen de la vulgata ovidiana, parecen, pues, los siguientes:

- reducción del papel efectivo de algunos personajes ovidianos a meras menciones, sin intervención real en el drama; es el caso de Pandión e Itis
- adición de personajes ausentes del prototipo. Se dota de confidentes a Progne y a Tereo, recurso necesario para las convenciones teatrales de la época. Progne cuenta como confidente con Dircé, y Tereo, por su parte, con el sensato y prudente Adraste, y el más contemporizador con su amo Olythe. Y, sobre todo, se crea un enamorado para Filomela, al que se llama Athamas
- la violación y la glosotomía no se producen durante el viaje de Tereo y Filomela desde Atenas hasta Tracia, sino una vez que Filomela, que ha escapado del encierro en que la mantiene su captor como en el relato ovidiano, cae de nuevo en sus manos tras buscar asilo en un templo
- el niño Itis no muere realmente a manos de su madre, sino sólo en la mente perturbada de Tereo, y no hay mención alguna del banquete caníbal
- se omiten las metamorfosis con que concluye el relato ovidiano, aunque Filomela y Tereo pierden la vida, este último por su propia mano.

3.5 LA FUENTE INMEDIATA DE LEMIERRE: LA *PHILOMÈLE* DE ROY-LACOSTE

El lector ingenuo del drama podría sentirse inclinado a atribuir todas estas modificaciones a la propia inventiva de Lemierre, pero ya sabemos que en la tradición clásica los reelaboradores casi siempre se inspiran, más que en las versiones canónicas o consagradas, en algunos de sus precedentes inmediatos. Así, por ejemplo, ya vimos que Rojas Zorrilla, en su reelaboración de este mito, no parte directamente del texto ovidiano, sino de su predecesor inmediato Guillén de Castro, del mismo modo que Tomás Sebastián y Latre, un siglo después, partirá igualmente del texto de Rojas. Otro tanto ocurre con el *Térée* de Lemierre, algunas de cuyas

⁴⁵ Aunque, si es verdad que la metamorfosis en el mito es un expediente simbólico que funciona como metáfora de la muerte, no está de más recordar que tanto Filomela como Tereo mueren al final de la pieza.

innovaciones derivan, como enseguida veremos, de la exitosa versión musicada de Roy y Lacoste, estrenada, como dijimos, en 1705, e impresa en 1734. Presentamos a continuación, como muestra, un resumen del argumento.

Al comenzar la pieza, Cleone, sacerdotisa y confidente de Progne, anuncia que ya no será necesario que su templo asile a Filomela. El viento y la mar son propicios, y los bajeles están prestos para devolverla a Atenas. La noticia debería alegrar a Progne, que muestra, en cambio, un semblante triste. Tereo demora la salida, porque ama a Filomela, y está dispuesto a morir si ella se marcha. Filomela manifiesta a Tereo su alegría por el final de la guerra que le permite volver a Atenas, y Tereo se le declara, pero ella lo rechaza horrorizada.

En el acto segundo, Filomela manifiesta sus preocupaciones a su amado Athamas, que se ofrece a enfrentarse al tirano, pero ella lo convence de que es mejor el disimulo. Athamas se resigna e invoca a la divinidad protectora de Atenas. Comparece al punto Minerva, y confirma a Filomela que hará que abandone Tracia antes de que termine el día.

Por su parte, Progne colma a Tereo de reproches por su intención de abandonarla y, exasperada por el cinismo de Tereo, le asegura que Filomela, inexorable, le devolverá los desprecios que él ahora le prodiga, y le confiesa al fin que en Athamas tiene un rival. Progne, enseguida, se lamenta de haber hablado demasiado: ahora su hermana y Athamas están perdidos. Cleone la tranquiliza, recordándole el apoyo de Minerva, y le aconseja que se refugie en el templo de Himen, que le servirá de asilo. Elise, por su parte, promete el concurso de los poderes infernales.

En el tercer acto, Tereo ofrece a Athamas conservar la vida si consigue enajenar el amor que por él siente la princesa. Athamas se niega y prefiere morir, pero Tereo no se lo concede: que viva, y que vea cómo muere la mujer que ama. Llega ante él Filomela, pero Athamas se muestra tibio. Una vez que la situación se aclara, se produce una porfía sobre quién debe morir para salvar al otro. Filomela cede, pero con esta salvedad: en cuanto el tirano la haya tocado, se quitará también la vida, y despidе al príncipe, al que se llevan los guardias.

En el acto cuarto, Cleone y Elise confortan a Progne y le dan fuerzas para la venganza. Tereo ha dado muerte a Athamas ante los ojos de Filomela. Elise aconseja aprovechar la bacanal. Se une a ellas Filomela, que dice oír los gritos pidiendo venganza del alma fugitiva de su amado. Elise invoca de los infiernos a la funesta Jalousie, que llega con un puñal en la mano, acompañada de las Furias, a las que encarga que se venguen de Tereo de la manera más terrible, ofreciendo ante sus ojos el espectáculo odioso de la inmolación de su hijo. Llega el tropel de las bacantes, y Progne y Filomela se unen a ellas para incendiar el palacio.

En el acto quinto, desembarca una troupe de Genios vestidos de marineros, cuyo jefe invita a Filomela a embarcarse, para que la promesa de Minerva pueda cumplirse. Llega también a la costa Progne, que anuncia el sacrificio de su hijo, mientras la desesperación se apodera de su alma. El coro consigue por fin convencerlas para que embarquen, y aparece Tereo, que lleva en la mano el cuchillo que ha extraído del cuerpo de su hijo y trata de detenerlas. Pide en vano su castigo a los dioses, y empuñando el puñal humeante se mata, con lo que concluye la tragedia.



La figura del enamorado de Filomela aparece ya en algunas versiones españolas anteriores a la eclosión del tema de Tereo en la dramaturgia francesa, concretamente en las versiones de Guillén de Castro (Teosindo) y Francisco Rojas Zorrilla (Hipólito), donde se trata, concretamente, de un hermano de Tereo⁴⁶. Pero el nombre de Athamas apunta inequívocamente al influjo directo de la ópera de Roy y Lacoste. En ambas obras, por lo demás, Athamas es apresado, y Tereo está dispuesto a que salve su vida o recobre su libertad con una condición: que consiga que Filomela lo aborrezca (Roy-Lacoste) o que parta enseguida con Filomela y se case con ella lejos de Tracia (Lemierre). En la ópera, Athamas, sin embargo, acaba muerto a manos de Tereo, mientras que Filomela huye a su tierra con Progne; en la versión de Lemierre, en cambio, es Filomela la que muere, mientras que Athamas recobra su libertad y se salva. Se apartan también las dos versiones en que Filomela, en la ópera, no es violada ni sufre la amputación de la lengua, aunque es presumible que ambos ingredientes los añadiera Lemierre sólo en la segunda versión de su drama, a la vista de las críticas a que hacemos referencia en la nota 39. Roy y Lacoste presentan, por otra parte, como un hecho real el asesinato del niño (aunque omiten el tema del banquete), mientras que Lemierre lo relega, aparentemente, a un desvarío de Tereo. En ambas obras el tirano se da muerte, aunque en la ópera lo hace despechado por la pasividad de los dioses, mientras que en la tragedia Tereo, que ha perdido la razón, muere en medio de los terribles sufrimientos que le ocasiona el remordimiento⁴⁷. Algunos otros detalles, en fin, hermanan igualmente a las dos versiones, como el tema del asilo en el templo.

3.6 ECOS DEL TEXTO OVIDIANO

La identificación de una fuente inmediata no implica necesariamente que el reelaborador moderno no haya consultado también los textos canónicos. En este sentido, se diría que Lemierre se complace en lanzar guiños intertextuales a sus recepto-

⁴⁶ La fuente última de este motivo del hermano es probablemente la versión del mitógrafo romano Higino que habla de que Tereo dio muerte a un hermano suyo llamado Driante malinterpretando un oráculo según el cual la vida de su hijo corría peligro por las maquinaciones de alguien de su familia.

⁴⁷ La muerte del tirano, ausente de las versiones clásicas, aparece también en nuestra dramaturgia áurea, con curiosas variaciones. En Timoneda, muere de la impresión, tras saber que ha comido la carne de su hijo; en la versión anónima del manuscrito 14.640, a manos de Pandión; en la versión de Rojas, a manos de Progne y Filomela. En cambio, la versión de Guillén de Castro termina con final feliz: Filomela, veinte años después, se reúne con su amado Teosindo, y Progne y Tereo (pese al asesinato de Itis!) hacen las paces, y la reconciliación general se sella con el matrimonio de los hijos de ambas parejas, Driante y Arminda. En la versión de Tomás Sebastián y Latre, por último, rizando el rizo de las situaciones inverosímiles, Tereo y Progne se reconcilian en aras de la razón de estado, y la reina, en vez de dar muerte a Itis, mata a su hermana, que no paraba de incitarla a vengarse de Tereo matando al niño.



res, que remiten inequívocamente al texto ovidiano. Ya nos hemos referido, más arriba, a los presagios ovidianos de la boda que retoma Lemierre en su drama. Ovidio había dicho que Juno, Himeneo y la Gracia, dioses tutelares de las bodas, no asistieron a la ceremonia (*non pronuba Iuno, / non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto*, VI 428-429); que las Eumenides llevaron unas antorchas arrebatadas de un funeral (*Eumenides tenuere faces de funere raptas*, VI 430), y que un profano búho se posó en el dosel del lecho (*tectoque profanus / incubuit bubo thalamique in culmine sedit*, VI 431-432), y Lemierre, respectivamente: «Junon & et tous les Dieux vainement attestés / Ne présiderent point à ces noeuds redoutés», «Tisiphone, dit-on, alla dans les tombeaux; / Pour ce sinistre hymen emprunter des flambeaux» y «Et l'oiseau de la nuit s'arrêtant sur le fâte, / De ses cris prolongés vint troubler cette fête» (p. 10).

Podemos, en fin, para no ser prolijos, ofrecer, a modo de muestra, algún otro ejemplo. Las resonancias ovidianas, en efecto, son notorias en el relato que hace Tereo a Adraste de su viaje a Atenas. Ovidio había comparado el porte y los andares de Filomela con los de las náyades y dríades en los bosques (*quales audire solemus / Naidas et Dryadas mediis incedere siluis*, VI 452-453), y Lemierre señala: «C'étoit les traits, l'éclat, le port d'une immortelle» (p. 30); Ovidio desvela cómo Tereo encubre sus intenciones escudándose en Progne (VI 467-470), y otro tanto puede decirse del Tereo de Lemierre: «Je cachai mon projet dans une nuit profonde: / Auprès de Pandion pressant notre départ, / Progné, dis-je, craindroit jusqu'au moindre rétarde / ... Sous les voeux de Progné je déguisois les miens» (p. 30); Ovidio pinta a Tereo dispuesto incluso al rapto (*aut rapere et saeво raptam defendere bello*, VI 464), y a otro tanto está presto el Tereo del francés: «Mais vingt fois je fus prêt, au hasard de ma perte, / D'enlever Philomele, & même à force ouverte» (pp. 30-31)...

4. CONCLUSIÓN

La escena francesa del siglo XVIII ofrece una buena muestra de reelaboraciones del tema de Tereo, no siempre desdeñables. Con este trabajo pretendemos haber aportado nuestro granito de arena a un mejor conocimiento de los avatares en la historia de la literatura de un tema de raigambre mítica presente ya ni más ni menos que en la *Odisea*, y que, con ropajes distintos, ha seguido vivo hasta nuestros días. Parece evidente que el drama de Lemierre no merece la gloria unánime de la que disfrutaban las reputadas obras maestras, pero no deja de tener su interés y creo que era justo que también a él se le dedique un estudio serio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTRA-PUECH, S. - GÉLY, V. (2002): «Philomèle», en *Dictionnaire des mythes féminins* (BRUNEL, P., dir.), Éditions du Rocher, Paris, pp. 1561-1571.
- Biographie universelle ancienne et moderne* (1819): tomo XXIV, pp. 49-54, s. v. «Lemierre», Michaud, Paris.
- CLÉMENT, J. M. B. - LAPORTE, J. DE (1775): *Anecdotes dramatiques*, Veuve Duchesne, Paris, tome II.

- Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790* (1830): nouvelle édition, tome trezième, 1786-1787, Furne, Paris.
- DOBROV, G. (1993): «The tragic and the comic Tereus», *AJPh* 114: 189-234.
- GAUDART DE SOULAGES, M. - LAMANT, H. (1995): *Dictionnaire des francs-maçons français*, Lattès, Paris.
- GÉLY, V. et al. (eds.) (2006): *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- HARRIS, J. (2008): Reseña de MARCHAL-NINOSQUE (2006), *French Studies: A Quarterly Review* 62,2: 214-215.
- KASEL, R. - AUSTIN, C. (1983; 1989; 1991): *Poetae Comici Graeci*, De Gruyter, Berlin - New York, volúmenes IV, VII y II respectivamente.
- LEMIERRE, A.-M. (1787): *Térée, Tragédie. Par M. Le Mierre de l'Académie Française. Représentée pour la première fois sur le Théâtre François, le 25 mars 1761, & remise le 28 Février 1787*, Veuve Duchesne, Paris.
- LLOYD-JONES, H. (1996): *Sophocles. Fragments*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- MARCHAL-NINOSQUE, F. (2003): «Le théâtre d'Antoine-Marin Lemierre, une école des citoyens», *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 103,1: 49-62.
- (2006): *Antoine-Marin Lemierre: Théâtre*. Édition critique par FRANCE MARCHAL-NINOSQUE, Champion, Paris.
- MARCELLO, E. (2008): «Reescrituras teatrales del mito de Progne y Filomena. G. Correr, L. Domenichi y G. Parabosco», en *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (HERRERO CECILIA, J. - MORALES PECO, M., eds.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 151-166.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2002): *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2003): *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, Universidad de León, León.
- (2005): «Una versión poco conocida del tema de Filomela en la literatura española del siglo XVII: la *Filomela* de Antonio López de Vega», *Silva* 4: 73-138.
- (2008a): «Imágenes de la mujer transgresora en los Siglos de Oro. Algunas versiones dramáticas del mito de Filomela», en *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo* (NIETO IBÁÑEZ, J. M. - MANCHÓN LÓPEZ, R., coords.), Universidad de Jaén - Universidad de León, León, pp. 263-286.
- (2008b): *El mito de Filomela en la literatura española*, Universidad de León, León.
- MONELLA, P. (2005): *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Patron Editore, Bologna.
- OJEDA CALVO, M^a. V. (2006): «*Progne y Filomena*: una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse* (GORSSE, O. - SERRALTA, F., coords.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 661-680.
- RADT, S. (1977): *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. v, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- REID, J. D. (1993): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, vol. II, Oxford University Press, Oxford.
- TEMPERA, M. (1998): «*Worse than Procne*: The Sister as Avenger in the English Renaissance», en *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality* (MARRAPODI, M. - HOENSELAARS, T., eds.), University of Delaware Press, Newark, pp. 71-88.



Théâtre des auteurs du second ordre (1810): Frères Mame, París, vol. II.

WARMINGTON, E. H. (1936): *Remains of Old Latin. Vol. II. Livius. Naevius. Pacuvius. Accius*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1979.

ZACCARIA, V. - CASARSA, L. (1981): *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, Longo, Ravenna.

