

El motivo trágico del “bestial deseo” y su resolución escénica en la *Tragicomedia Filomena* de Timoneda

Elena Moncayola Santos
(Universidad Complutense de Madrid / ITEM)

Tragicomedia Filomena

Siguiendo a Joan Oleza (1984, 9), en la génesis de la comedia barroca encontramos la “lucha por la hegemonía de tres prácticas divergentes”. De ellas, merece especial atención la práctica escénica populista o popular, aquella desde la cual desembocarán las primeras compañías profesionales y de la que aún resta un vasto territorio por descubrir.¹ En España la práctica populista en el siglo XVI se asienta en dos ejes geográficos: Sevilla, con dramaturgos como Lope de Rueda o Alonso de la Vega, y Valencia, con figuras como la de Joan Timoneda, ambas ciudades mercantiles. Valencia era la puerta del Mediterráneo, un lugar, por tanto, que reunía las condiciones necesarias para que confluyeran las diferentes innovaciones socioculturales. A pesar de la importancia de estas innovaciones en el desarrollo dramático hispánico, la crítica tradicional ha tenido escasamente en cuenta el papel desarrollado por Timoneda para la génesis, desarrollo y fijación de la práctica escénica populista, para lo cual es imprescindible atender a *Turiana*, un volumen que reúne un total de doce piezas dramáticas profanas entre las que se encuentra la *Tragicomedia Filomena*, obra a partir de la cual se articula esta investigación.

La *Tragicomedia Filomena* se erige como una pieza teatral única dentro no solo de la producción dramática de Timoneda, sino también de la tradición teatral hispánica, puesto que la obra presenta diferentes características escénicas y literarias que la distinguen de las demás, lo cual evidencia la voluntad de innovación en el ámbito dramático de la época. Esta circunstancia ha motivado que los investigadores que históricamente han menospreciado *Turiana*, se hayan detenido, al menos, a valorar esta pieza. Moratín (94) señala que es una obra “con algunos trozos de muy buen estilo y fáciles versos” y reseña los cambios de espacio, tiempo y personajes, que parecen ser de su agrado, excepto la figura del simple Taurino, a quien considera “excesivamente necio y pesado que no se puede sufrir”. Mérimée (186) dedica unas cuantas palabras a desgranar por qué considera que la obra no es suficientemente buena, tachándola de incongruente, extravagante e infantil, con una construcción dramática que, aunque bien delimitada, resulta “extraña y ruinosa”. Sí se percibe en el investigador galo un mínimo interés por esta obra, pues “el estilo, la versificación, el juego de los parlamentos y réplicas denotan la preocupación por el buen hacer, el deseo de un trabajo honrado y de alto nivel” (Merimée, 182). Entre las razones aducidas contra la creación de la obra se halla que Timoneda haya optado por una tragicomedia, y no por una tragedia. Así, Mérimée (182) valora de manera positiva aquellos pasajes y elementos propiamente trágicos. El erudito deseaba leer una tragedia, de hecho, consideró que debía leer una tragedia; al no ajustarse a su horizonte de

¹ Si bien en este artículo se ha optado por mantener el concepto “práctica escénica populista”, el propio Oleza (2002, 26, n.6) aseguró un tiempo después que se sentía: “muy distante de este término, ‘populista’, y si pudiera volver atrás el tiempo, sin duda lo cambiaría. Si lo elegí fue para no utilizar ingenuamente el término ‘popular’, pues se trataba de una práctica escénica de espectadores populares y de lugares de representación públicos, en la que sin embargo la producción del espectáculo estaba, por lo general, en manos de la Iglesia o de la Corona, y las intenciones doctrinarias también. Hoy preferiría un adjetivo menos cargado ideológicamente, menos peyorativo también, más aséptico. Quizás cabría denominarla ‘práctica escénica pública’, aunque alboroten demasiado los esdrújulos”.

expectativas, encumbró todos los puntos débiles. Considera que la profundidad en la construcción de los personajes es excesivamente llana. Destaca la falta de sensibilidad en Progne como un fallo teatral del dramaturgo cuando afirma que su “impasibilidad está en abierta contradicción con el interés del espectáculo” (Merimée, 179).

Por fortuna, estudios más recientes empiezan a valorar la tragicomedia, su estilo y su construcción, desde otros puntos de vista que hacen de este texto una obra dramática a tener en cuenta en la evolución de la historia del teatro hispánico. Díez Borque tanto en su *Historia del teatro* (1984, 305) como en *Los géneros dramáticos* (1990, 90) hace referencia a ella por el cambio que supone en el sistema teatral, con énfasis no solo en el texto dramático, sino también en los recursos escénicos y en la articulación de los diferentes planos textuales. Otros críticos también se detienen en la tragicomedia en sus manuales teatrales en la tragicomedia. Así, Alborg (1964) fue de los primeros en darse cuenta de que es

visible el deseo de romper con las cerradas normas clásicas y de acercarse al gusto del espectador; tendencia paralela a la seguida en sus versiones de Plauto y que representan notable avance en el camino del teatro popular que llevaba a Lope de Vega.

Si bien la postura de Moratín marcó la senda hacia el menosprecio de *Filomena*, la ruta antagonista parte del estudio de Rinaldo Froldi. Su investigación provocó el inicio del cambio de visión sobre la producción dramática de Timoneda. En concreto, acerca de la tragicomedia asegura que

demasiada poca atención se ha dedicado a esta obra, la cual nos parece la más significativamente empeñada en la realización de un teatro que consiguiera un feliz equilibrio entre la agilidad mímica de los pasos y el carácter más literario de las obras destinadas hasta entonces solamente a la lectura; el tema es grave y antiguo, pero la realización totalmente moderna (Froldi, 79).

Del mismo modo, destaca la agilidad de las escenas “casi con técnica cinematográfica” (Froldi, 79), afirmación que ha tenido bastante eco en investigadores posteriores, y el equilibrio literario que ya expresa una “característica fundamental de la futura comedia española” (Froldi, 80).

A la luz de los juicios críticos previos, el presente artículo propone rebatir los argumentos formulados contra la supuesta falta de estructura de la pieza teatral y a la creación de personajes vagos o impassibles; así como enriquecer y desarrollar las afirmaciones arrojadas por Froldi, Alborg o Díez Borque. En consecuencia, pretende poner en valor la construcción del plano trágico a partir del irrefrenable deseo amoroso de Tereo y analizar de qué modo incide en la evolución de la trama dentro del triángulo afectivo formado por Tereo, Progne y Filomena. Por último, cabe examinar las posibilidades escénicas que afloran en el diálogo final con respecto a su dimensión representativa.

1. Propósito de la pieza

La temática de la *Tragicomedia Filomena* parte del mito clásico de Progne y Filomena que se halla en el libro VI (vv. 412-674) de las *Metamorfosis* de Ovidio. El argumento de la obra se podría resumir de la siguiente manera: Progne, reina de Tracia, le traslada el deseo a su esposo Tereo de querer ir a ver a su hermana Filomena, a quien no conoce, a Atenas, su tierra natal. Tereo no deja a Progne realizar el viaje, pero le promete

que será él, junto a Taurino, quien vaya y lleve a Filomena hasta Tracia. Una vez Tereo llega a Atenas, se encapricha de Filomena desde el momento en el que la conoce. En el viaje de vuelta, Tereo manda adelantarse a Taurino a palacio y, sin que Filomena sospeche de los oscuros deseos de su cuñado, la viola, le corta la lengua y la abandona en un bosque. Tereo le cuenta a Progne que su hermana ha muerto en el camino, pero Filomena, quien ha sido rescatada por unos pastores, consigue hacerle llegar a Progne la verdadera historia bordándola en un paño que Sorato, uno de los pastores, lleva hasta palacio. Progne, al enterarse de lo sucedido, va hasta el bosque acompañada de Taurino, rescata a su hermana, la lleva a palacio y allí, como venganza, le sirve a su esposo Tereo en un banquete a su propio hijo guisado. La obra finaliza con la muerte de Tereo y la huida de las hermanas.

La pieza está dividida en siete “scenas” precedidas de un introito. En él el autor referencia el mito asegurando que la historia que va a comenzar a continuación “pocos oído habrán” (v. 10) puesto que está “de cierta historia sacada” (v. 9). En virtud de que la pieza comienza *in medias res*, expone brevemente los antecedentes del mito, esto es, el casamiento de Progne con Tereo por orden de Pandión, para, a continuación, ofrecer una síntesis de las primeras cuatro “scenas” sin desvelar el desenlace. Seguidamente anticipa que la obra integra elementos tanto cómicos como trágicos. En el presente análisis no se abordará la vertiente cómica —protagonizada por el simple Taurino y los pastores Silvestro y Sorato—, sino que, como se ha adelantado, se atenderá únicamente a la dimensión trágica que constituye el núcleo de la trama principal a partir del “exceso” de Tereo (v. 50), para la cual emplea la siguiente advertencia:

Esto cada cual lo entienda
que yo digo,
que de pariente ni amigo
sus hijas no han de fiar,
más contino las guardar
bajo su amparo y abrigo. (vv. 59-64)²

De esta forma Timoneda recurre al mito ovidiano como vehículo para transmitir la lección moral de resguardar a las hijas de aquellos hombres que se revelan incapaces de dominar sus impulsos. Así, adapta el tema y se amplifica o reduce lo que el autor cree que va a ser del gusto de su público, de forma que el gusto se impone sobre el mito de manera que no es un proceso de creación mimético. Este gusto, a su vez, queda encarcelado por las necesidades del género en el que se escribe, en este caso, el de tragicomedia, que condicionan fases de la acción y configuración de los personajes. Con todo, el introito omite los detalles del desarrollo trágico y, de forma deliberada, deja en suspenso el desenlace dramático y escénico de la pieza.³

² Se cita por la edición de Timoneda (2026). *La Tragicomedia Filomena* es una de las pocas obras del volumen de las que disponemos de una edición en el siglo XXI. Además de las transcripciones de la Sociedad de Bibliófilos Valencianos de 1911 a cargo de Menéndez Pelayo y la de la Sociedad de Bibliófilos Españoles de 1948 a cuenta de Juliá Martínez; hay una tercera a cargo del grupo de investigación PARNASEO, llevada a cabo por Rómulo Pianacci en 2003. Lamentablemente, en ninguna de ellas ha modernizado la transcripción ni se han añadido notas. Menéndez Pelayo apunta algún verso hipermétrico y alguna errata. De mayor apoyo ha resultado el trabajo de Juliá Martínez, quien sí presentó una pequeña introducción a *Turiana*, que ha sido fundamental para iniciar la investigación.

³ Cabe anotar que Timoneda será el autor que inicie el recorrido de las dramatizaciones del mito en la tradición hispánica a partir de la tragicomedia. Posterior a él se hallan, entre otras, un manuscrito anónimo titulado *Progne y Filomena*; la *Comedia Progne y Filomena*, de Guillén de Castro o la *Comedia de Progne y Filomena* de Francisco de Rojas Zorrilla.

2. El “bestial deseo”

Las advertencias iniciales tendrán varios ecos en boca de diferentes personajes a lo largo de las siete “scenas”. De ellas cabe destacar, por un lado, el discurso del rey Pandión, ante la salida de Filomena de la casa real:

PANDIÓN: Muy fuera estoy de alegría
 en ver que no tornarás,
 ya se angustia el alma mía.
 Abrázame hija mía,
 por si no te veré más. (vv. 747-751)

Sensación análoga es la que experimenta Progne en el instante en el que Tereo se marcha de palacio al encuentro con su hermana:

PROGNE Tan subido ofrecimiento
 a todos yo lo agradezco,
 mas a mi angustia y tormento
 no hay consuelo ni contento
 qu'es mucho lo que padezco. (vv. 442-446)

Con ello ambos personajes insinúan la tensión dramática que articulará el desarrollo posterior de la obra. No carecen de fundamentos, pues el desarrollo de la historia confirma su preocupación: Tereo, dominado por un impulso irrefrenable se enamora de la joven Filomena en el preciso instante de verla por primera vez:

FILOMENA Su alteza sea bien venido,
 abráceme por hermana.
TEREO (Santo Dios, qu'estoy herido .)
FILOMENA ¿Qué dice, que no he entendido?
TEREO Qu'es hermosa y muy galana. (vv. 607-611)

Como refuerzo a lo ya sugerido, Tereo reafirma la existencia de la herida de amor en el monólogo con el que abre la “scena tercera”. En él, el personaje ya no se limita a insinuar lo esbozado en el aparte precedente, sino que confirma la irrupción del súbito, inevitable e ilícito deseo amoroso:

TEREO Desventurado de mí,
 lleno de angustia y de pena,
 cuán presto que me vencí
 en solo ver que la vi,
 a esta dama Filomena. (vv. 677-681)

El monólogo prosigue mostrando a un Tereo que se revela incapaz de contener la vehemencia de su deseo sexual. Al mismo tiempo se confiesa temeroso del rey Pandión, quien se resiste a separarse de su hija. El discurso constituye un hito dramático fundamental dentro de la obra para la caracterización de Tereo y el desarrollo de la acción:

TEREO Jamás se ha visto tal cosa,
 paréceme ser la diosa,
 que entre nos llaman Diana.

Pues tan presto fui vencido
 no sé cómo la alcanzar,
 que al padre la he pedido,
 y tan fuerte lo ha sentido,
 que no me la quiere dar.
 Si crüel, amor, me has sido,
 en esto dame algún medio
 y no me echés en olvido;
 pues contino te he servido
 provéeme de remedio. (vv. 684-696)

De esta forma Tereo no se limita a verbalizar su conflicto interno, sino que además se dirige al propio Amor para solicitar amparo y un remedio para tomar a Filomena. Adquiere particular relevancia la comparación de la joven con la diosa Diana, pues no se trata de un mero ornato mitológico, sino de una metáfora cargada de significado ya que es la divinidad asociada a la caza y a la castidad, representante de la pureza. Así, el personaje de Filomena queda visto, por un lado, por el ideal de belleza y, por otro, como cazadora, pues las flechas de amor han herido a Tereo provocando la devastadora pasión. El símil se inserta en la tradición que aúna el mito clásico con la retórica amorosa y funciona teatralmente como signo de ironía trágica mediante lo cual la herida amorosa anticipa la tragedia que nace de este deseo irrefrenable.

Finalmente, y como resultado de la perseverante insistencia de Filomena por reencontrarse con su hermana, Pandión accede a que embarque con Tereo. El lector/espectador ya conoce las ilícitas pasiones de Tereo, pero Filomena aún es ignorante. Así lo deja reflejado cuando desembarcan en el bosque de Tracia:

FILOMENA y viendo el crecido amor
 que me tienes, só obligada
 a serville, real señor,
 por tanto, voy sin temor
 entre plantas descuidada (vv. 862-866)

No obstante, esta falsa tranquilidad queda inmediatamente interrumpida cuando Tereo le expone a Filomena que ha sido cautivado por su belleza y que tal fascinación le impide contener el capricho sexual que siente hacia ella. Su declaración no solo revela el deseo, sino también la transgresión moral que está a punto de cometer, ya que pretende consumarlo sin que Progne se entere, valiéndose de la soledad del bosque. La inocente Filomena pone de manifiesto su rechazo y desconcierto:

FILOMENA En verdad, señor Tereo,
 mi verdadero cuñado,
 que no creyera ni creo
 que ese tan bestial deseo
 jamás hubieras pensado.
 Desecha de ti, señor,
 tan nefando pensamiento.
 Ten de los dioses temor,
 no hagas tal deshonor
 a mí, que tanto lo siento. (vv. 887-896)

En este primer instante Filomena opone resistencia con la intención de contener y hacer recapacitar a Tereo, “su verdadero cuñado”, una apelación que interpela directamente al vínculo familiar, el cual debía ser garantía de protección. Sin embargo, la joven no vacila en definir su comportamiento como “bestial deseo”, esto es, el uso de un adjetivo que introduce el campo de la deshumanización, y que aproxima su pasión irrefrenable hacia la degradación del personaje. La estrategia discursiva de Filomena para evitar el deshonor se articula en torno a la invocación de los dioses y, más adelante, a su padre Pandión (vv. 907-911). El extenso monólogo de Filomena no causa ningún efecto en Tereo, por lo que se ve obligada a huir por el bosque, pero el rey la persigue y asegura hacerlo contra su grado:

TEREO Yo tengo determinado,
 pues que tan esquivas estás
 en esto que te he rogado,
 hacello contra tu grado.
 ¿Qué huyes? ¡No te me irás! (vv. 922-925).

A pesar de estar de acuerdo con la afirmación de Frolidi (79) acerca de la intención de Timoneda “de llevarlo todo a escena”, resulta prácticamente imposible concebir esta premisa en el momento de la violación de Filomena. El texto resuelve de manera muy elocuente el ultraje a la joven. A pesar de que Tereo intenta forzarla, ella forcejea y huye, se entiende que ambos personajes desaparecen del tablado no solo gracias al análisis textual, sino también a que una de las pocas acotaciones que se insertan en la obra reza: “Sale Taurino” (v. 926). Una vez que el simple ha terminado su discurso, se incluye una nueva acotación (“Salen Filomena y Tereo”, v. 936), que apoya la elidida fuga anterior de los personajes. Es sabido que la violación se ha consumado porque en la primera intervención de Filomena a la vuelta al tablado la joven manifiesta que el deshonor ya se ha cometido:

FILOMENA Di, varón de gran vileza
 sin vergüenza ni temor,
 ¿cómo usaste tal crüeza
 contra la naturaleza
 haciendo tal deshonor?
 ¿Qué cuenta darás de mí
 a mi hermana y tu mujer?
 ¿Por qué me has tratado así?
 Fiándome yo de ti,
 ¿cómo lo pudiste hacer? (vv. 937-946)

Asimismo, más adelante, advierte con las siguientes palabras que si no la mata: “mira que diré / este daño que me has hecho” (vv. 960-961). De hecho, tal y como aseguró Diago (109), será la primera vez que encontremos una violación en una obra dramática en español.

Una vez los personajes reaparecen en la escena, Filomena intensifica su discurso con el objetivo de subrayar la magnitud de la gravedad del acto de Tereo. La ofensa ha trascendido su propio honor individual para ampliarse a toda la familia. En consecuencia, la joven suplica por su muerte, bajo la amenaza de que de seguir con vida revelará el ultraje a su familia. Tal declaración supone un momento de clímax dramático que coloca al rey ante la disyuntiva de silenciar para siempre la transgresión o exponerse al castigo

público. Si hasta el momento Tereo había actuado bajo el impulso irrefrenable de su “bestial deseo”, ahora emerge en él la plena conciencia de la atrocidad cometida. Sin embargo, lejos de enfrentarse al hecho, toma la decisión de cortar la lengua a Filomena y abandonarla en el bosque. Con ello, busca anular la voz de la víctima y, así, se asegura evitar tener que confrontar las consecuencias de su transgresión. De hecho, una vez en palacio, Tereo se jacta de su hazaña, pues no solo ha satisfecho su deseo, sino que continúa gozando de su tranquilidad:

TEREO ¡Cuán bien que lo supe hacer,
pues no se ha sabido nada!
¡Cuán de presto hice creer
a la reina y entender
que su hermana era finada! (vv. 1336-1340)

Sin embargo Filomena logra sobrevivir gracias a la ayuda de unos pastores y relata lo sucedido en un paño bordado que envía a palacio para que se lo entreguen a Progne. La reina, quien había sucumbido a la falacia de Tereo de que su hermana había muerto en el viaje, urde la venganza. En primer lugar, va a rescatar a Filomena. Una vez la encuentra y la lleva a salvo asegura que guisará a Ithis, el hijo de los monarcas, y se lo dará de comer en un banquete a su esposo (vv. 1321-1330). La decisión de Progne no surge de un mero impulso de furia, sino de la certeza de saber que el único resquicio de humanidad que todavía late en Tereo es el amor hacia su hijo (vv. 714-716 o 1448-1450). Dado que no son los objetivos de este trabajo, baste decir que no debe interpretarse que Progne no ame a su hijo, sino que el amor fraternal y la reparación de la honra superan en esta ocasión al amor maternal. De esta forma se desarrolla la escena final en la que tras la cena a solas de los monarcas, Tereo muere.

3. Resolución escénica del exceso

Sin duda cómo resolver la escenificación de la muerte de Tereo es uno de los aspectos más interesantes de este análisis. No me refiero a escenificar una muerte en el transcurso de una obra, pues, como es sabido, retirar el cuerpo del tablado conlleva cierta complejidad práctica. Esta dificultad queda anulada en la tragicomedia, ya que la obra concluye con el lamento de sus fieles criados. Lo que resulta verdaderamente sugestivo es el pasaje siguiente:

TEREO Hijo mío, ¿dónde estás?
PROGNE Delante de ti lo tienes.
TEREO ¿A dónde? Qu'estoy afligido
 Progne, que me has alterado,
 fuera estoy de mi sentido.
PROGNE Señor, tú te lo has comido.
 y yo en manjar te lo he dado.
TEREO Progne, ¿qué te he hecho yo?
PROGNE Espera, y sabello has.
TEREO Santo Dios, que muerto so.
PROGNE Ahora contenta está.
 Hermana, vengada estás.
 Su pago le habemos dado
 huigamos por encubierto. (vv. 1454-1467)

Seguidamente el Maestresala confirmará la muerte de Tereo, por tanto, su fallecimiento en ese instante es seguro, pero ¿qué ha sucedido en el tablado? La reina le dice que espere, Tereo augura su muerte y Progne se alegra porque se ha llevado a cabo la venganza, ¿qué movimientos escénicos se han llevado a cabo? No está claro qué ocurre entre la intervención de Progne y la de Tereo. No se conserva ninguna acotación que nos pudiera alumbrar sobre ello porque este teatro está concebido para ser representado y no leído: el público quinientista ya lo vería en escena.

Se puede asegurar que Tereo se sienta inocente a cenar pues, como ya se ha señalado, el rey se encuentra plenamente convencido de que tiene el control de los acontecimientos y de que Progne ignora la verdad de lo sucedido con Filomena. Tereo llama a cenar a su hijo, momento en el que Progne aprovecha para confesar que se lo ha comido como un manjar. Ante el desconcierto del rey, que no comprende sus motivos, le pregunta a Progne por qué lo ha hecho. Es entonces cuando la reina le pide que espere, y en esta pausa se abren los interrogantes de los movimientos posibles en escena.

Así las cosas, Martín Rodríguez (303), Vicenç Beltrán (173), Regueiro (257), Frolidi (79) y Sanchini (148) afirman que Tereo muere de susto o de impresión e, incluso, algunos se arriesgan a asegurar que muere sin haber logrado el conocimiento de su falta y de su culpa. ¿Podría ser esta opción? Me aventuro a pensar que no es tal. Si no se asume que el monarca fallece de susto, bien podrían ser cualquiera de las dos hermanas, Progne o Filomena, la que con sus propias manos o, incluso, ayudadas de algún arma —y por ello las numerosas referencias a Diana a lo largo de la obra— mataran a Tereo. La intervención de Progne señala “hermana, vengada estás / su pago le habemos dado” (vv. 1465-1466). Por tanto, el uso del plural verbal invita a pensar que la intervención previa de Tereo (“Sancto Dios, que muerto so”, v. 1463) es una reacción ante una acción que sucede en escena, esto es, Progne le ha dicho a Tereo que espere y esa espera es para hacer visible en el tablado a Filomena, quien cabe recordar que ya está en palacio a salvo y escondida por Progne. Además, si se considera la entrada de Filomena, esta última intervención de Tereo causaría un claro paralelismo con la primera reacción que tuvo el personaje cuando conoció a la joven en Atenas: “Santo Dios que estoy herido” (v. 609), por lo que la herida de amor se habría convertido en herida mortal. Así, la evolución de la metáfora revela la consecuencia que ha causado la pérdida de medida de las pasiones del personaje, que recibe como justo pago la muerte. En consecuencia, la aparición de Filomena en el tablado se erige como una clara anagnórisis de la falta cometida.

Ahora bien, si fuese así, ¿quién de las dos llevaría a cabo el asesinato? A lo largo de la obra Progne dice hasta en tres ocasiones que será ella misma quien lo haga: “yo vengaré tan gran mengua” (v. 1201); “yo lo entiendo de vengar / y a mi marido matar” (vv. 1268-1269) y “¿Qué remedio tomaré / para tu injuria vengar?” (vv. 1321-1322); con todo, pudiera ser que se refiriera a que será ella la artífice de la idea, pero no la mano ejecutora. De hecho, en la serie de cinco romances que publicó Timoneda (2018: 436-446) en *Rosa de Amores* —de la que se conserva el impreso de 1573 y un manuscrito de 1580—, se advierten numerosos puntos en común con la tragicomedia. Esta serie narra de la siguiente manera el desenlace:

Progne le dijo: «ese que comes
es quien de ti descendía».
En aquesto Filomena
que todo el negocio oía
salió do escondida estaba
con un puñal que traía
dio a Tereo de puñaladas

muerto en el suelo caía.

Por tanto, me inclino a pensar que fue Filomena quien, puñal en mano, aparecería en escena para acabar con la vida de su violador. Su presencia provocaría que Tereo fuera consciente de su exceso y, en ese momento, sería la joven hermana quien restauraría su propia honra, mediante la muerte como venganza.

El desenlace de la pieza culmina con la inserción de una canción final. Con este recurso Timoneda no solo ofrece un cierre formal, sino que retoma y refuerza lo ya anticipado en el introito de la siguiente forma:

cuan mal que le sucedió
al supremo rey Tereo
su sucio y bestial deseo
pues la vida le costó (vv. 1496-1499)

Como se puede observar, en ella hay una significativa omisión a los personajes femeninos. Este silencio no es casual, pues el autor enfatiza en la condena al “sucio y bestial deseo” de Tereo, quien, incapaz de controlar sus pasiones, se erige como único responsable de su muerte. Cabe recordar que el sintagma es un eco directo a la “scena cuarta” en la que Filomena califica de este mismo modo el comportamiento de Tereo. En efecto, la canción condensa la lección moral de lo ya anunciado en el introito: la desconfianza hacia parientes y amigos. De esta forma, Timoneda desplaza toda la responsabilidad de lo escenificado al rey, quien, al incumplir los principios de decoro, ha causado la tragedia.

En conclusión, a pesar de que las investigaciones anteriores aseguraban que Tereo moría de susto o impresión, se ha demostrado no solo que las hermanas fueron las artífices del asesinato, sino que Progne lo ideó y que Filomena lo ejecutó y, además, ambas abandonaron la escena con vida. Esto solo ha sido posible gracias al cotejo con el romance incluido en *Rosa de Amores*, pues nuevamente el texto de la tragicomedia está pensado para ser representado y no leído. Esta información debería ser proporcionada mediante una acotación o por una intervención de la propia Filomena, pero ella está muda, por lo que no queda rastro en el texto dramático, aunque sí en la representación. Es un final único y, a pesar de que a partir de la publicación de Timoneda proliferarán relecturas sobre este mito en todos los géneros literarios de la tradición hispánica, nadie volverá a replicar este final. Por ende, el desenlace posee una trascendencia que ha sido ignorada hasta ahora.

Obras citadas

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1966.
- Beltrán, Vincenç. *Rosas de Romances. I, Rosas de Romances, Rosa Gentil*. México, D.F: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2018.
- Diago, Nel. “La mujer en el teatro profesional del Renacimiento entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)”, *Criticón*, nº. 63, (1995): 103-117.
- Díez Borque, José María. *Historia del teatro en España. Vol. 1: Edad Media, siglo XVI, siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1984.
- Díez Borque José María. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1990.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. Paris: Librería Europea de Baudry, 1838. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.29934718&seq=19>
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973.
- Martín Rodríguez, Antonio. *El mito de Filomela en la literatura española*. León: Universidad, 2008.
- Mérimée, Henri. *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim : Institució Valenciana D’Estudis i Investigació, 1985.
- Oleza Joan. “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en Joan Oleza ed. *Teatro y prácticas escénicas*. València: Institució Alfons El Magnànim, 1984. 9-43.
- Oleza, Joan. “El teatro clásico español. Metamorfosis de la historia», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, (Ejemplar dedicado a: El plural del teatro: siglo XX en España El plural del teatro: Siglo XX en España), nº 6 (2002): 127-164.
- Regueiro, José M. *Juan Timoneda y la tradición dramática española*. Tesis no publicada, Universidad de Pensilvania, 1972.
- Sanchini, Elisabetta. *Funciones dramáticas del simple en el teatro profano de Joan Timoneda: Las tres Comedias y la Turiana*, tesis doctoral, dir. María del Valle Ojeda Calvo, Venezia: Università Ca’ Foscari, 2013.
- Timoneda Joan. *Obras completas*, ed. Menéndez Pelayo, t. 1. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech, 1911.
- Timoneda, Joan. *Obras de Juan de Timoneda*, ed. Juliá Martínez. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, 3 vols.
- Timoneda, Joan. *Tragicomedia Filomena*, ed. Rómulo Pianacci, *Revista Lemir*, 2003. Disponible en: <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Filomena/Index.htm>
- Timoneda, Joan. *Rosas de romances I: Rosa de Amores y Rosa Gentil*, ed. Vincenç Beltrán. México: Frente de afirmación hispanista, 2018.
- Timoneda Joan. *Tragicomedia Filomena y Comedia Aurelia*, ed. Elena Moncayola. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2026.