

# UNA TRAGEDIA POR DESAFÍO: *TÉRÉE ET PHILOMELE* (1773) DE ANTOINE RENOÜ

Antonio María Martín Rodríguez  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
[amartin@dfc.ulpgc.es](mailto:amartin@dfc.ulpgc.es)

## RESUMEN

Análisis de la versión dramática sobre el tema mítico de Filomela compuesta por el pintor y dramaturgo francés Antoine Renou, estrenada en París en 1773. Se estudia no solo la versión dramática propiamente dicha, y su lugar y relevancia en el contexto de la historia de la recepción de este mito, sino también las circunstancias en medio de las cuales se compuso, la reacción del público y el conflicto que enfrentó, antes y después de la puesta en escena, al dramaturgo y la *Comédie Française*.

PALABRAS CLAVE: Tereo, Filomela, Renou, tradición clásica, tragedia francesa, siglo XVIII.

## ABSTRACT

«A Tragedy Born of a Challenge: *Térée et Philomele* (1773) by Antoine Renou». An analysis of French playwright Antoine Renou's piece on the mythical theme of Philomela. Renou's *Térée et Philomele* was premiered in Paris in 1773. My study focuses on the play's significance for the history of this myth's reception, as well as on details of its composition, the reception by contemporary audiences, and the conflict between the playwright and the *Comédie Française*, both before and after the performance of *Térée*.

KEY WORDS: Tereus, Philomela, Renou, Classical Tradition, French Tragedy, The Eighteenth Century.

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

No deja de resultar sorprendente el escaso interés que ha despertado entre la crítica el tratamiento del tema mitológico de Tereo, Progne y Filomela en el teatro francés del siglo XVIII<sup>2</sup>, a pesar de que no son pocas las versiones dramáticas de ese periodo que han llegado hasta nosotros, o de las que tenemos, al menos, noticia<sup>3</sup>. En este trabajo queremos atraer la atención sobre una de ellas muy poco conocida, la tragedia *Térée et Philomele*<sup>4</sup> de Antoine Renou, estrenada en París en 1773.

## 2. EL AUTOR

Aun cuando Antoine Renou (1731-1806)<sup>5</sup> recibió una esmerada formación académica, que podría haber hecho esperar una dedicación temprana a las letras, sus



intereses, sin embargo, se dirigieron en primer lugar a la pintura y solo en una época posterior consagró sus afanes a la literatura. Después de haber conseguido algunos premios menores por alguna de sus composiciones pictóricas<sup>6</sup>, se puso, hacia 1760, al servicio de Estanislao Leszczyński<sup>7</sup>, antiguo rey de Polonia en cuya corte ducal de Lunéville, en Lorena, brilló como pintor y poeta<sup>8</sup>. A la muerte de su protector, acaecida en 1766, regresa a París, donde se dedica intensamente a la pintura. El 6 de septiembre de 1776 es agregado como secretario adjunto a la *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, en la que sería recibido como miembro de número en 1781<sup>9</sup> y

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI 2010-19829.

<sup>2</sup> Es sintomático, por ejemplo, que no haya mención alguna de estos tratamientos dramáticos en el libro colectivo, por lo demás excelente, editado por Gély, Haquette & Tomiche (2006). Algunos estudios parciales ofrece Martín Rodríguez (2008b; 2009; 2011).

<sup>3</sup> Ya en 1694 el futuro duque Felipe II de Orléans y Marc-Antoine Charpentier pusieron en escena en el *Palais-Royal* su ópera *Philomèle* (1694), que no llegó a publicarse por la prohibición expresa del primero. En el siglo XVIII subieron a las tablas la *Philomèle* (1705) de Pierre-Charles Roy y Louis de Lacoste, la *Philomèle* (1723) de Alexis Piron, el *Térée* de Paul Desforgues-Maillard (1735), el *Térée* de Jean-Baptiste Guys (1753), la *Progné* (1761) de Pijon, el *Térée* de Antoine-Marin Lemierre (1761), y el *Térée et Philomèle* (1773) de Antoine Renou, además del *Térée* de François-Louis Cocquard (1700-1782), de fecha incierta.

<sup>4</sup> Tanto en el título de la obra (*Philomele*, y no *Philomèle*, como escribimos hoy) como en las citas que haremos de la versión impresa mantenemos, obviamente, las grafías propias del francés de la época.

<sup>5</sup> La fuente básica para su vida y su obra es, esencialmente, la necrológica redactada por el grabador y hombre de letras Nicolas Ponce, amigo de Renou, publicada originalmente en el *Moniteur Universel* de julio de 1809, y luego reproducida total o parcialmente en otros formatos. En ella se basa la entrada que se le dedica en el tomo XXXV de la *Biographie Universelle* de Michaud, pp. 436-437. Su texto completo se reprodujo también en el número VIII de la *Revue Universelle des Arts*, publicada en París en 1858, pp. 425-428, que puede consultarse ahora en la *Bibliothèque Numérique Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415581z.r=.langES>). En ambos textos, además de la más breve entrada que se le dedica en el tomo séptimo de *La France Littéraire*, nos hemos basado para redactar este apartado de nuestro trabajo, junto con la amplia reseña de la vida y la obra de Renou que ofrece Fialcofschi (2009: 242-299), que toma como punto de partida la necrológica de Ponce, la fuente fundamental, como dijimos, y la biografía un tanto sesgada y más bien poco simpatética de Jouin (1905). En Internet puede consultarse también el artículo de N. Brondel y P. Benhamou en el *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*.

<sup>6</sup> Había obtenido, por ejemplo, un segundo premio de pintura, en 1758, por su *Abraham conduit Isaac pour l'offrir en sacrifice*.

<sup>7</sup> Rey de Polonia entre 1704-1709 y después, muy brevemente, entre 1733-1734, hubo de exiliarse en Francia, donde obtuvo el ducado de Lorena, que pasó de nuevo a Francia tras su muerte, en 1766. Una aproximación biográfica puede verse en Muratori-Philip (2000).

<sup>8</sup> He aquí cómo lo explica la *Biographie Universelle*: «Estimé et distingué par ce bon roi, recherché par toute la cour, il devint, par la diversité de ses connaissances, l'âme des plaisirs de cette cour. Doué d'une belle figure, d'un bel organe et d'une taille avantageuse, il brillait à Lunéville, soit qu'il prit le masque de Thalie, la lyre d'Anacréon ou le pinceau d'Apelle» (p. 436).

<sup>9</sup> Presentó para ello una pintura para techo sobre el tema *Castor ou l'Etoile du matin*, que su implacable biógrafo Jouin acusa de plagio; para su agregación, en 1766, había presentado su obra *Jésus-Christ à l'âge de 12 ans conversant avec les docteurs de la loi* (Fialcofschi, 2009: 251 y 247).

nombrado secretario titular en 1790. Tras la supresión de la Academia en 1793, durante el periodo turbulento que conocemos como Revolución Francesa, se incorporó a las escuelas superiores de pintura, en calidad de secretario y «surveillant des études»<sup>10</sup>.

Su desembarco en la literatura, a la que hasta entonces no se había acercado más que como divertimento, se produjo de manera en cierto modo casual. De vuelta a París tras su estancia en Lunéville, en el curso de una reunión de sociedad en la que tomaban parte reputados hombres de letras se suscitó, al parecer, una discusión acalorada sobre cuál de las dos artes entraña una mayor dificultad, la poesía o la pintura. El dramaturgo Lemierre, presente en la reunión, defendió ardorosamente la mayor dificultad de la poesía, mientras que Renou tomó el partido contrario y propuso a su oponente un curioso desafío: que Lemierre, si era capaz de ello, pintara un cuadro, mientras que él, por su parte, se comprometía a componer una tragedia. Y este es, según parece, el origen de su *Térée et Philomèle*<sup>11</sup>, que fue puesto en escena, como dijimos, en 1773, en el *Théâtre-Français* e impreso ese mismo año.

El haber sido capaz de imponerse a Lemierre en este *tour de force* y el debilitamiento ya desde 1783, según parece, de su capacidad visual lo llevaron al paulatino abandono de la pintura y a una mayor dedicación a la literatura, si bien los primeros biógrafos insisten solo, en este respecto, en la composición de dos traducciones, ambas en verso. La primera de ellas, que tituló *L'Art de Peindre*, es una versión del *De Arte Graphica* (1668) del escritor y pintor francés Charles-Alphonse du Fresnoy (o Dufresnoy, 1611-1668), un celebrado poema didáctico compuesto en latín; impresa en París en 1789, la traducción de Renou fue muy apreciada tanto por los artistas como por los críticos, en buena medida por la calidad de sus notas, en las que nuestro hombre, como era de esperar, brilla como especialista. La Academia, generosamente, ayudó a Renou económicamente para la impresión de la obra, con un préstamo de mil libras y la compra de 200 ejemplares (Fialcofschi, 2009: 266). La segunda de sus traducciones es una versión, de cierto mérito, de la *Jerusalén liberada* de Tasso<sup>12</sup>. En el sitio web *CÉSAR (Calendrier électronique des spectacles sous*

---

<sup>10</sup> No en vano, tras la supresión de la Academia, Renou había puesto todo su empeño en la conservación de estas escuelas, haciendo ver a las autoridades el tremendo daño que causaría su cierre para la formación de los artistas (Fialcofschi, 2009: 262).

<sup>11</sup> El motivo por el que escogió precisamente este tema parece evidente, y dice mucho sobre la seguridad en sí mismo de Renou: Lemierre, como se indicó en la nota 3, había compuesto un *Térée*, que se puso en escena en 1761. Se ha sugerido también que quizás Renou estuviera trabajando en esos momentos en un cuadro sobre las desdichas de Filomela (Fialcofschi, 2009: 264). En cuanto al grado de cumplimiento de Lemierre en este curioso desafío, como señaló Ponce: «Pour le tableau, il est encore à faire» (1858: 427).

<sup>12</sup> Un curioso detalle, recogido en la *Biographie Universelle*, da cuenta de su tenacidad: «Encouragé par ce succès, Renou entreprit de traduire en vers la *Jérusalem délivrée*. Déjà quatre chants étaient terminés, lorsqu'il perdit son manuscrit ; mais, ne se laissant pas abattre par cet accident, il les recommença et acheva même entièrement sa traduction, dans laquelle il y a d'assez beaux vers» (pp. 436-437).

*l'ancien régime et sous la révolution*: <http://cesar.org.uk/cesar2/>), sin embargo, se da también cuenta somera de otros frutos de su pluma, algunos de ellos de temática clásica, por lo general escenas líricas<sup>13</sup>, aunque los más corresponden al género dramático menor que se conoce como *proverbe*, muy popular en Francia en el siglo XVIII<sup>14</sup>. No dejó de escribir tampoco, naturalmente, sobre arte, especializándose, según parece, en un tipo de crítica divertida y, como diríamos hoy, más bien constructiva<sup>15</sup>.

Lamentablemente, no fue un hombre precavido ni hábil en cuestiones de economía doméstica, y, tras su muerte, acacida el 22 de diciembre de 1806, dejó viuda y dos hijos en una situación económica poco envidiable.

---

<sup>13</sup> Casi todas representadas con ocasión de conciertos de la *Société des Enfants d'Apollon* de París, celebrados el 1 de junio de 1786 (*Daphné changée en laurier* y *Defaite du serpent Python par Apollon*), el 12 de junio de 1788 (*La Chute de Phaéton* y *Philoctète à Lemnos*) y el 12 de junio de 1789 (*Céyx et Alcyone*); todas ellas, como se ve, son posteriores a su *Térée*. Hay que añadir una *Mélope*, tragedia lírica en tres actos de fecha incierta. También tenemos noticia de algún cuadro de Renou de temática clásica, como su *Agrippine débarquant à Brindes, avec l'urne contenant les cendres de Germanicus* (1779).

<sup>14</sup> Se trata de un género dramático que tiene su origen en un juego de sociedad, consistente en ilustrar, por medio de un sainete improvisado, un proverbio que el público debe reconocer, aunque a veces, cuando el divertimento se había convertido ya en género teatral menor, puede tratarse de un proverbio facticio, inventado por el propio autor. Al no poderse establecer la fecha de composición ni de puesta en escena de la mayor parte de los *proverbes* de Renou de que tenemos noticia, los enumeramos por orden alfabético, lo que nos permitirá, por lo demás, hacernos una idea de la temática de estos pequeños dramas humorísticos en prosa: *A trompeur trompeur et demi*, *Bleton ou l'imposteur corrigé*, *La Troupe des comédiens ambulantes de l'amitié*, *L'Amateur*, *Le Ballon aérostatique*, *Où la chèvre est liée il faut qu'elle broute* y *Rabot*. *Le Ballon aérostatique* debió de ser, sin duda, la más popular, pues sabemos que fue representada no menos de ocho veces entre octubre y noviembre de 1798, siempre en el *Théâtre des amis de la patrie* de París. Es autor, además, de una comedia en prosa en un acto, *La Femme tirée au sort*, representada en el *Théâtre des Grands-Danseurs du Roi* de París el 4 de diciembre de 1779, de un *vaudeville* titulado *Minon Minette*, de una *Fête donnée à Madame Louise de France, fille de Louis XV, par les Dames Carmélites de Saint-Denis*, puesta en escena en dicho convento el 28 de agosto de 1783 y de un *Prologue ou le contentement de l'âme est le médecin du corps*. Todas estas obras mencionadas en las notas 13 y 14 corresponden a las que había recogido ya en 1808 P. L. Cormilliole, amigo de Renou. En la *Bibliothèque dramaturgique de Monsieur de Soleinne*, de 1844, se añaden además dos comedias, *Zélide, ou l'art d'aimer et l'art de plaire* (1755) y *Le Caprice ou l'épreuve dangereuse* (1762), y una tragedia en cinco actos, *Hercule*, que llegó a representarse, pero ni fue impresa ni se conserva manuscrita; cf. Fialcofschi (2009: 264-265)

<sup>15</sup> «Toujours dévoué aux arts, Renou ne laissait jamais passer une exposition publique sans éclairer les amateurs par quelque brochure... Ses critiques, loin d'être décourageantes, étaient très-égaies et aussi instructives pour les artistes que pour le public» (*Biographie Universelle*, p. 437). La mayor parte de estas críticas aparece bajo el anonimato, bien en el *Journal de Paris* o en diversos folletos, aunque emplea también diversos pseudónimos: *L'Ami des Artistes*, *Le Marin*, *Kergolé*... (Fialcofschi, 2009: 267-268).

### 3. EL *TÉRÉE ET PHILOMELE* DE RENOÜ

Como se indica en la portada de la única edición de este drama<sup>16</sup>, *Térée et Philomele* es una tragedia en cinco actos, representada por primera vez por los *Comédiens Français Ordinaires du Roi* el 3 de junio de 1773. El texto propiamente dicho, que ocupa las pp. 1-75, va precedido de un interesantísimo *Préface* (pp. v-xxiii), al que sigue una página sin numerar con el detalle usual de las *dramatis personae*, los actores y la indicación de la escena imaginaria en que se desarrollan los acontecimientos. Tras el texto de la tragedia se incluye, en fin, un jugoso *Examen de la piece*, que abarca las pp. 76-80. En las páginas que siguen examinaremos cada uno de estos apartados, para presentar, al final, las oportunas conclusiones.

#### 3.1. EL PREFACIO

La función del prefacio es, esencialmente, justificativa, pero nos permite además conocer sabrosos detalles sobre incidentes previos a la puesta en escena, la única representación de la obra, la reacción del público, el juicio del propio autor sobre su obra, problemas del dramaturgo con los actores de la *Comédie* una vez representada la pieza, propuestas de mejora del código no escrito que regulaba las representaciones teatrales de la época...

Tras la primera y única representación, celebrada, como se dijo, el 3 de junio de 1773, la *Comédie*—comienza diciéndonos Renou— había anunciado, tanto en el propio teatro como en los carteles, una segunda representación de la obra, con las oportunas correcciones, pero la incorporación de actores no ha cumplido con su compromiso: ¿por culpa de ellos o del propio poeta? El deseo de responder a esta cuestión es lo que lo ha movido, según confiesa, a presentar de nuevo su obra, esta vez en forma impresa.

Las correcciones solicitadas, que Renou se esforzó por redactar en solo tres días, fueron rechazadas por la *Comédie*, pero... ¿estaba en su derecho? ¿Es fruto su decisión, no de un juicio ponderado, sino de la inquina acumulada como consecuencia de una disputa con el dramaturgo anterior al estreno de la obra? Es eso precisamente lo que a continuación va a explicarse, y quizás estos chismes entre bastidores, se justifica Renou, no solo sirvan para distraer a los ociosos, sino también como lección y aviso para quienes tengan la mala ocurrencia de intentar hacer carrera en el teatro.

El curso de la argumentación, en todo caso, nos presenta, a continuación, algunos sabrosos detalles sobre la recepción del drama en el día de su estreno: los

---

<sup>16</sup> He aquí el texto de su portada: «TEREE / ET / PHILOMELE, / TRAGÉDIE / EN CINQ ACTES / PAR M. RENOÜ, / De l'Académie Royale de Peinture. / Représentée, pour la première fois, par les / Comédiens François Ordinaires du Roi, / le 3 juin 1773. A AMSTERDAM, / Et se trouve A PARIS, / Chez DELALAIN, rue & à côté de la Comédie / Française. / M. DCC. LXXIII».

dos primeros actos parecieron gustar al público, pero el larguísimo tercer acto provocó el aburrimiento del respetable y proyectó una sombra desfavorable sobre los dos últimos. Temiéndose, sin duda, lo peor, el dramaturgo abandonó incluso el teatro a media representación, y no pudo ver, por tanto, que la obra, contra todo pronóstico, pudo representarse hasta el final, y ganar con ello el derecho a una segunda representación. En consecuencia, se le convocó a una reunión con los actores al día siguiente<sup>17</sup>. Renou se comprometió a hacer las oportunas correcciones y a someterlas a la consideración de la *Comédie* en el plazo de tres días, y cumplió con lo estipulado, pero lo cierto es que no le fueron admitidas. Humillado, salió de la *Comédie* abatido, pero pronto se informó por otras fuentes de que tenía derecho a exigir que su obra se representara de nuevo, sin que su exigencia, por otra parte, le sirviera de nada, como tampoco el intento de pedir audiencia al primer gentilhombre de la Cámara, pues se hallaba ausente, de modo que el 13 de junio, como último recurso, remitió una carta a la *Comédie Française* en la que exige con firmeza el respeto de su derecho. La carta, reproducida literalmente, como las sucesivas de las que se irá haciendo mención, en el *Préface*, nos permite, leyendo entre líneas, hacernos una idea de la situación, a pesar de que Renou, muy astutamente, explica las cosas de manera ciertamente ambigua. Se han hecho, argumenta el dramaturgo, los cambios que se le pedían y que se habían anunciado ya al público, que son solo unos cortes, y no modifican el plan de la obra: por tanto, si inicialmente les había gustado, no se ve cómo, siendo sustancialmente la misma, puede ahora la corporación de actores sostener que no les gusta. Es posible, pensamos, que los actores, conscientes del derecho del autor, pero sabedores también de la impresión más bien mediocre que la pieza había causado en el público, exigieran algunas correcciones, y se anunciara así públicamente como señuelo para atraer a los espectadores, pero trataran a la vez de escudarse en que el autor, supuestamente, había alterado el plan de la obra, con lo que había perdido su derecho a la reposición, al tratarse ya (exagerando un poco las cosas) de otra obra.

La respuesta de la *Comédie*, firmada por su Secretario, M. Delaporte, tres días después, el 16 de junio, fue, en todo caso, breve y contundente<sup>18</sup>, pero no arredró a Renou, que cuatro días después dirigió a los actores una segunda y larga carta, en la

---

<sup>17</sup> «Les deux premiers Actes de ma Piece ont paru ne pas déplaire ; mais les longueurs réelles du troisième causèrent avec raison l'ennui, & jetterent une ombre défavorable sur les deux derniers. Ces longueurs firent tant d'effet sur moi-même, que je dis: *Cet Auteur m'ennuie, je pars*; & je suis parti sans entendre le reste. J'ignorois que ma Piece eût été jusqu'à la fin, & qu'alors elle avoit le droit d'être rejouée. Les Comédiens, mieux instruits que moi de son droit, m'inviterent par un mot de me trouver à leur assemblée le lendemain» (p. [v]).

<sup>18</sup> «La Comédie assemblée a entendu la lecture de votre lettre: elle a *pesé vos demandes*: elle a pensé que le refus que vous faites d'acquiescer au jugement que vous avez demandé, est désobligeant pour elle, & elle *persiste dans sa dernière réponse*» (p. VIII). Las cursivas, como en las demás citas del prefacio que se aducen, corresponden al texto original.

que pone en duda la buena fe de la corporación; la *Comédie* sostiene que Renou ha perdido sus derechos, pero el dramaturgo quiere dejar claro, si eso es así, cómo ha sido el proceso que lo ha llevado, supuestamente, a perderlos: sabedores de que Renou era un autor primerizo, y desconocedor, por tanto, de las reglas que rigen en este mundo del teatro, lo citaron sin más al día siguiente de la representación, sin que nadie le dijera que la *Comédie* no podía rehusarle el derecho a una segunda representación, ni le advirtiera tampoco que, al consentir en presentar una obra corregida, tenía que pasar de nuevo por el escrutinio como si se tratara de una obra nueva, que podría, por tanto, ser rechazada. Lo que él creía que era una simple deferencia con los actores se ha convertido ahora en el pretexto para un abuso que nunca hasta ahora se ha cometido con autor alguno. Vanamente, Renou pretende ahora quitarles el poder que les había dado, y no someterse a otro juez que el Público. Y amenaza, en fin, con divulgar entre otros autores teatrales la inicua conducta de la *Comédie* y hasta, veladamente, ejercer unos derechos de reparación legal en los que da la impresión de que ni siquiera él mismo cree.

La carta, como era de esperar, no obtuvo esta vez respuesta, y es por ello por lo que Renou se decide a ponerla en conocimiento del público, con la esperanza, un poco presuntuosa, de «*n'ayant posé qu'un pied sur le seuil du théâtre, donner lieu à leur délivrance!*» (p. X), aunque es consciente de las dificultades que entraña tratar de romper el yugo insoportable bajo el que gimen en secreto desde hace tanto tiempo los autores franceses. E insiste de nuevo en que el haber consentido en someterles los cambios solicitados ha sido una falta involuntaria, que, en cuanto ha sido consciente de ella, ha reparado, y en que el único juez de los dramaturgos es el público, mientras que los actores no son otra cosa que intermediarios.

Es más, ni siquiera todos los miembros de la *Comédie*, según Renou, comparten la postura oficial, pues le han dicho que doce de ellos han tomado partido por el autor, y aprovecha de paso para ajustar cuentas y airear algunos trapos sucios sobre la arbitrariedad y la inconstancia de la institución, pues recuerda que la *Comédie* rechazó la tragedia en 1759<sup>19</sup>, y la admitió, en cambio, diez años después, de modo que la obra ha tardado catorce años en poderse presentar en escena<sup>20</sup>. Y no solo es que tarden en aprobar las obras, sino que además, a la hora de ponerlas en escena, la arbitrariedad parece ser también absoluta. Aprobada al fin, en efecto, la pieza en 1769, el deseo del autor de conferir el papel principal a M. le Kain, con quien le unía, al parecer, una amistad de cinco lustros, provocaría un nuevo retraso de cuatro años,

---

<sup>19</sup> Parece evidente, con todo, que las versiones presentadas por Renou en 1759 y 1769 no podían ser idénticas, porque la versión que conocemos tiene claros ecos de la de Lemierre, estrenada en 1761.

<sup>20</sup> «Cette Tragédie a été refusée à la lecture en 1759, & reçue en 1769. Ainsi quatorze ans se sont écoulés entre le premier vers lu à la Comédie & le premier récité sur le Théâtre. Les Auteurs sans protection font dans ce pays fort peu de chemin en beaucoup de temps» (p. XII).





debidos a una enfermedad y a diversos viajes de este reputado actor. Pero, cuando parecía al fin que en el invierno de 1772 le había llegado el turno a su *Térée* de subir a las tablas, otro autor desconsiderado pretendió hacer representar su pieza antes que la de nuestro hombre, pese a que había sido aceptada por la *Comédie* no hacía más de seis semanas. Renou se dirige a la *Comédie* para tratar de impedirlo, pero todo es en vano: la pieza, inexorablemente, iba a ser representada, y así habría sido, si no hubiese sobrevenido un accidente inesperado. Remite entonces Renou una segunda misiva vitriólica a los actores, en la que da rienda suelta a su bilis, y la reacción violenta de estos no se hace esperar, hasta el punto de que se habla, incluso, de eliminar su obra del listado de las que estaban ya dispuestas para representarse. Nuestro hombre les dirige, entonces, una tercera carta que, no alcanzamos muy bien a explicarnos cómo, cree apaciguadora<sup>21</sup>, con la que pensaba, ingenuamente, haber puesto fin al diferendo, pero, cuando solicitó un primer ensayo para su *Térée*, se le hizo llegar la siguiente respuesta: la *Comédie* está dispuesta a representar la pieza, pero, antes de comenzar los ensayos, Renou deberá presentar una reparación por las ofensas y comentarios inadecuados a que ha dado rienda suelta en sus escritos. La carta, al parecer, no llevaba esta vez la firma del Secretario de la institución, pero sí la de diecisiete actores, entre ellos la mayoría de quienes lo habían apoyado anteriormente. Sin embargo, ni siquiera esta preocupante circunstancia arredró a nuestro dramaturgo, que tomó de nuevo la pluma para dirigir a los comediantes una nueva misiva que se nos antoja otra vez muy poco diplomática<sup>22</sup>. Finalmente, Renou encontró, al parecer, el apoyo de un valedor de peso, que queda innominado, en el ámbito de la *Comédie*, ante cuya mediación los actores tuvieron que plegarse.

Pero el dramaturgo comprende entonces que sus problemas no han hecho más que empezar; consciente de los defectos de su tragedia, cae ahora en la cuenta de que solo podrá sostenerse en las tablas por el calor de su representación: pero, ¿podía esperar eso ahora de los actores<sup>23</sup>? Su única esperanza —confiesa— es la larga amistad que le une con el actor principal, M. le Kain. Esta esperanza, sin embargo, parece que fue vana. Aunque los actores aseguraron haber actuado sin dejarse guiar por el resentimiento, lo cierto es que no se permitió al autor asistir a ninguno de los ensayos, con lo que no pudo darse cuenta cabal de la longitud excesiva del tercer acto,

<sup>21</sup> «Les torts que vous avez eus avec moi sont cause de celui que j'ai aujourd'hui vis-à-vis de vous. Si je suis sorti de mon caractère, naturellement doux et honnête, il en a coûté cher à mon cœur, & j'en suis très fâché: vous devez l'être aussi, puisque mon emportement est votre ouvrage» (p. XIV).

<sup>22</sup> «J'aurais lieu de croire que vous n'avez point lu la Lettre que je vous ai écrite après celle qui vous a tant offensés. Je n'ai rien autre chose à dire que ce qu'elle contient: oubliez mon tort, & j'oublierai tous les vôtres, y compris même celui de votre dernière Lettre, dont le style est incroyable, & que je regarderai comme non avenue» (p. XV).

<sup>23</sup> «Je savois que ma Pièce, où je n'ai voulu que peindre le cœur humain, ne pouvant en imposer par le brillant du spectacle, ni par le cliquetis des événements accumulés les uns sur les autres, ne se soutiendrait que par la chaleur du débit, & un concert parfait entre les Acteurs. Pouvois-je l'espérer?» (p. XVI).



ni hacer ver a los actores que su actuación parecía cuatro veces más lenta de lo conveniente. Con una pizca de exageración y gracejo, afirma Renou que la lentitud de los actores en el recitado llegó a tal extremo que se cruzaban apuestas el día del estreno sobre si la tragedia tenía o no 2.500 versos, cuando en realidad no pasaba de los 1.600. Y concluye diciendo con amargura que fue esta lentitud premeditada, acompañada del tono bajo en la recitación, el arma que emplearon los actores para tratar de hacer caer la pieza, de modo que resulta sorprendente que su representación pudiera llegar hasta el final<sup>24</sup>. El tiempo pasado, sin embargo, permite a Renou tomarse la cosa con cierta dosis de retranca, y sugerir que podría, quizás, no tratarse, después de todo, de una treta de los actores empleada *ex professo* contra él, sino de una nueva moda, de la que se siente obligado a avisar a sus colegas, para que tengan la precaución de no incluir en sus tragedias más versos que en una ópera. Aunque, pequeño consuelo, nada menos que al propio Lemierre, que había tratado el mismo tema, y a quien confiesa conocer poco<sup>25</sup>, se le vio aplaudir con fervor en los pasajes más destacados de los dos primeros actos, y añadir, incluso, al final que la obra, sin su excesiva longitud en el tercer acto, no habría sido un fracaso<sup>26</sup>.

Cierran, en fin, este interesante prefacio unas *Réflexions sur l'abus de laisser les Comédiens juger les Auteurs* (pp. XIX-XXIII). En ellas, Renou critica, en primer lugar, el abuso en que ha degenerado la costumbre, en principio inocua, de leer los dramaturgos sus obras a los actores de la *Comédie*, que ha acabado convirtiéndolos en jueces de quienes en principio fueron maestros suyos e incluso ahora les dan de comer. Y es que, opina, los actores, por su falta usual de formación literaria, no están capacitados para emitir este tipo de juicios<sup>27</sup>, y no es raro que cuando toman

<sup>24</sup> Más adelante, las acusaciones son aún más explícitas, y apuntan casi a burdos intentos de sabotaje: «Pourquoi trois d'entre vous ont-ils avancé, en plein foyer, devant des personnes dignes de foi, que ma Piece n'iroit pas au second Acte? Pourquoi le même propos a-t-il été tenu à l'Orchestre, comme venant de quelqu'un qui jouoit dans la Piece? Pourquoi étoit-ce le bruit du Parterre, & celui des Loges où j'étois?» (p. XVIII). Ni siquiera M. le Kain, su supuesto amigo, queda a salvo de la sospecha: «... comment, après avoir débité avec un sentiment & une rapidité sublime votre premiere scene, votre ton s'est-il assourdi tout à coup, & votre jeu a-t-il perdu toute son énergie? Ce changement a frappé tout le monde, & cependant le rôle de Térée est toujours en forte situation. Or, quand l'Auteur a mis en situation le personnage, si le Comédien ne donne point d'action, à qui la faute? Le bourdonnement des gens mal intentionnés, car il y en avoit, vous a peut-être déconcerté?» (p. XVIII). Y llega a motejarlo, incluso, de traidor, aplicándole más o menos las mismas palabras que César a Bruto: «Après tant d'années de liaison, après une si longue attente, c'est vous qui me donnez le coup de massue: *Tu quoque, mi Bruté!*» (pp. XVIII-XIX).

<sup>25</sup> Y sin hacer, desde luego, mención alguna a la reunión de sociedad en que Lemierre y él habían disputado sobre la primacía de la poesía o la pintura.

<sup>26</sup> «On a vu M. le Mierre, qui a traité le même sujet, applaudir avec transport aux endroits les plus passables des deux premiers actes de ma Tragédie. Il a dit même à la fin de ma Piece: *Cet ouvrage, sans les longueurs du troisieme acte, n'auroit point eu d'échec*» (p. XIX).

<sup>27</sup> «Les Comédiens n'ont point les égards, l'impartialité, ni les lumieres nécessaires pour juger les hommes de lettres» (p. XX).

por su cuenta decisiones con las que creen mejorar las obras, en realidad las estropeen<sup>28</sup>. Como alternativa, en una especie de anticipación, *mutatis mutandis*, de esa evaluación por pares que está ahora tan de moda<sup>29</sup>, propone que los primeros gentilhombres de la Cámara formen un tribunal de hombres de letras (no necesariamente dramaturgos) que se ocupe de someter a examen las obras de teatro. Las informadas favorablemente por este tribunal serían enviadas a los mencionados gentilhombres, que ordenarían entonces su registro en la *Comédie*, donde permanecerían en lista de espera para su representación. Llegado su turno, se obligaría a los actores a presentar ante los autores ensayos en regla, sin que pudieran limitarse, como ocurre muchas veces ahora, a mascullar su papel entre dientes, de modo que el propio dramaturgo pueda juzgar su obra de una manera cabal. No se le escapa, con todo, la posibilidad de que los miembros ya consagrados de ese tribunal pudieran intentar, por celos, cerrar el camino a nuevos talentos, pero no ve en ello un obstáculo insuperable: de una parte, y con cierta ingenuidad, sostiene que «*le mérite protege le mérite*» (p. XXIII), y de otra, el autor tiene siempre la opción de apelar directamente ante el Público, por medio de la impresión del drama. Y, en otro curioso rasgo de modernidad, se presenta como celoso defensor de la implantación de unos derechos de autor a perpetuidad: si esa ley, argumenta, se hubiera alguna vez instituido, los descendientes de Corneille no habrían vivido en el infortunio, mientras que los actores de la *Comédie* se hacían de oro con sus dramas<sup>30</sup>.

### 3.2. *DRAMATIS PERSONAE*

En la página sin numerar que sigue al *Préface* y precede al comienzo del texto, bajo la rúbrica *ACTEURS*, se nos presenta el elenco de personajes, precisando además el nombre del actor o actriz que lo encarnó en la única representación del drama:

- *Térée*, Rey de Tracia (M. le Kain)
- *Procné*, Mujer de Térée (M<sup>me</sup> Vestris)

---

<sup>28</sup> De lo que ofrece un único ejemplo, pero evidente: «Je n'en citerai qu'un exemple. Ils finissent la tragédie de *Rhadamiste* à la mort de ce Prince : la toile tombe; & les spectateurs, qui, pendant tout le cours de la piece, se sont intéressés à l'amour d'*Arsame* & de *Zénobie*, ne savent ce qu'ils deviennent. Les Comédiens ont cru supprimer une longueur, ils ont ôté la conclusion» (p. XXI).

<sup>29</sup> «Pourquoi les Auteurs n'auroient-ils point le privilege naturel d'être jugés par leurs pairs?» (p. XXI).

<sup>30</sup> «Une loi bien digne encore de Messieurs les Gentilshommes de la Chambre seroit celle qui conserveroit aux Auteurs leurs rétributions à perpetuité, & pour eux & pour les leurs. Pourquoi ceux qui apportent la matiere premiere & un fonds immortel pour les Comédiens, n'y auroient-ils point un droit immortel? C'est une justice, & ce seroit un moyen d'émulation de plus. Si la loi que je propose eût été instituée, tandis que les Comédiens s'enrichissoient avec les chefs-d'œuvre du grand Corneille, ses descendants n'auroient point languì dans l'infortune» (p. XXIII).

- *Philomele*, Hermana de Procné (M<sup>le</sup> Raucour)
- *Iphidamas*, Príncipe en situación de rehén en la Corte de Tereo (M. Molé<sup>31</sup>)
- *Policlès*, Ministro y antiguo ayo de Térée (M. Dalainval)
- Guardias, Tracios y Mujeres de la *suite* de Procné y de Philomele.

Renou, como se ve, no complica mucho la trama, pues elimina de ella (al menos de la aparición en escena) al niño Itis y al anciano Pandión, padre de las dos princesas, y añade a un pretendiente para Filomela (Iphidamas) y a un viejo consejero del tirano tracio, uno de esos papeles de repertorio que en nuestra tradición teatral se conocen como «un barba».

La escena, según se detalla a pie de página, se sitúa en Abdera, ciudad de Tracia<sup>32</sup>, en el palacio de Tereo.

### 3.3. LA TRAGEDIA PROPIAMENTE DICHA

Presentamos en este punto un resumen del argumento, que permitirá al lector cotejar el grado de distanciamiento con respecto a la versión canónica de la historia en las *Metamorfosis* de Ovidio, a la que se hará referencia en el apartado siguiente.

El acto primero se compone de solo cuatro escenas, dos de ellas, la primera y la cuarta, sumamente breves. El escenario nos presenta, al levantarse el telón, el palacio de Tereo<sup>33</sup> oscurecido por las sombras de la noche, en medio de una tormenta, cuyos truenos se escuchan a lo lejos. La primera escena es un breve solo, de 14 versos, del joven Iphidamas, preocupado porque Tereo y Filomela, a quien ama, no llegan, y sorprendido de que Progne, en medio de la terrible tormenta, duerma en casa como si nada. La llegada de Policlès, en la escena segunda, da lugar a una típica escena-prólogo para informar al espectador de los antecedentes de la acción. Aun cuando afecta tranquilidad para no alarmar a los tracios, el viejo consejero está también muy preocupado, no solo por el afecto que siente por el rey y la reina, sino también por la intranquilidad que aquejaría al pueblo, si supiera que su suerte podría quedar en manos de un niño, el príncipe Itis, hijo de Progne y de Tereo, en el caso de que este haya fallecido. Tereo ha partido hace seis meses para gestionar el matri-

<sup>31</sup> Renou tenía, al parecer, la sospecha de que M. Molé, quizás como consecuencia de su polémica con los actores previa al estreno del drama, había querido escabullirse del elenco de actores asignado a su tragedia, según se deduce de lo que se le indica en una de las cartas remitidas desde la *Comédie*. «La Comédie est prête à jouer votre Pièce: *Monsieur Molé* n'a point refusé le rôle que vous lui destiniez, vos doutes à son égard sont mal fondés» (p. XIV).

<sup>32</sup> La ubicación en Abdera parece un influjo de Lemierre; en la prestigiosa versión de Roy y Lacoste la escena se ubicaba, más genéricamente, en la capital, innominada, de Tracia.

<sup>33</sup> Utilizamos a partir de ahora, salvo que se trate de citas del original, los nombres de los personajes principales del drama en su forma aclimatada en nuestra lengua. Mantenemos en cambio la forma original para el resto.



monio de Iphidamas y Filomela. Pandión, según se sabe, consintió, y entregó a su segunda hija a Tereo, pero la injustificada demora hace pensar en un desenlace fatal. Iphidamas y Filomela se aman desde niños. Sus padres, Pandión y Phostas, son hijos del anciano Erecteo, que, al morir, dejó el trono de Atenas a Pandión. Phostas, irritado y deseoso de obtener un reino, abandona Atenas para conquistar el Ponto, pero envía también más tarde a su hijo Iphidamas con un ejército para conquistar Atenas, empresa de la que sale, inicialmente, victorioso, pero Pandión casa a Progne con Tereo, y consigue con esta poderosa alianza dar la vuelta a la partida. Generoso, con todo, en la victoria, ofrece la paz a su hermano, que se sellará con la boda de sus hijos, que habrá de celebrarse en Tracia. Iphidamas, esperanzado, se dirige, consecuentemente, a Tracia, donde encuentra, no a Tereo dispuesto para entregarle a su novia, sino a Progne consumida por la pena y la preocupación, ante la larga ausencia de su esposo.

En la tercera escena, la reina despacha a Policlès a comprobar si la nave de Tereo ha naufragado y se queda a solas con Iphidamas, al que cuenta un terrible sueño premonitorio<sup>34</sup>. Iphidamas trata de tranquilizarla, diciéndole que los sueños son solo sueños, pero Progne le confiesa que los celos la atormentan y que cree que los cielos la avisan de una muerte o, más probablemente, una infidelidad. Iphidamas no quiere creerla, pero Progne le asegura que Tereo es un hombre bien capaz y que el clima se presta a ello<sup>35</sup>; al principio, creyó tenerlo bien sujeto con su belleza, con su atractivo, y el nacimiento de Itis, pero ahora está segura de que solo el temor a la cólera de ella lo contiene. Iphidamas se pregunta si no será más bien que Pandión se resiste a dejar marchar a su hija, y le recuerda que fue la propia Progne, a fuerza de súplicas y lloros, quien lo convenció para que fuera a tratar de persuadir a su suegro<sup>36</sup>. Progne recapacita, y siente incluso remordimientos, por haber sospechado, quizás, sin fundamento de su marido, que tal vez esté ahora en las orillas del infierno<sup>37</sup>. Iphidamas,

<sup>34</sup> Tereo y Filomela han naufragado. Cuando Progne trata de abrazarlos, abraza, en realidad, a las furias, y ve a una mujer fuera de sí que se lanza puñal en mano contra un guerrero: es Filomela, que espeta a su hermana que es así como se castiga a los pérfidos como su esposo. Progne, espantada, se desploma, y aplasta a su hijo en su caída. Surgen espectros del infierno, el suelo de la cámara se hunde y los arrastra con él a los abismos.

<sup>35</sup> Un recuerdo, sin duda de Ov. *Met.* VI 458-460: *digna quidem facies, sed et hunc innata libido / extimulat, pronomque genus regionibus illis / in venerem est*. Citamos el texto ovidiano por la edición de W. S. Anderson, *Ovidius. Metamorphoses*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1991.

<sup>36</sup> Un eco, respectivamente, de Ov. *Met.* VI 467-468 (*iamque moras male fert cupidoque revertitur ore / ad mandata Procnes et agit sua vota sub illa*) y 440-444 (*cum blandita viro Procne 'si gratia' dixit / 'ulla mea est, vel me visendam mitte sorori / vel soror huc veniat! redivitum tempore parvo / promittes socero; magni mihi muneris instar / germanam vidisse dabis*), aunque los lloros constituyen exageración con respecto a lo que se dice en el texto ovidiano.

<sup>37</sup> Desde el punto de vista de los antiguos, el infierno (esto es, el inframundo) no es otra cosa que la morada definitiva a la que se encaminan las almas de los difuntos, sin las implicaciones siniestras de las que acabaría dotándolo la teología cristiana.



al fin, pide a Progne que le permita al menos abandonar la corte y unirse a los cortejos orgiásticos en honor de Baco<sup>38</sup>, pero Progne le informa de que los ha prohibido. En la brevísima escena cuarta, por último, llega Policlès para confirmar que no ha habido naufragio alguno. Precisamente en ese momento se informa de que unos barcos se acercan, que Progne, llena de alegría, anticipa que no han de ser otros que los de Tereo.

Los ecos de Lemierre en este primer acto son notorios. Su *Térée*, en efecto, comienza también con un personaje preocupado por la tardanza de Tereo, aunque en este caso se trata de la propia Progne, que se sincera con su confidente Dircé, cuando está ya a punto de despuntar la aurora. También en esta obra Tereo ha partido en busca de Filomela para casarla en Tracia con Athamas, a quien le había sido prometida ya desde la infancia, y que mantiene el orden en Tracia en ausencia de Tereo. Del mismo modo como en Renou Iphidamas trata de tranquilizar a Progne sobre la causa del retraso de su marido, en Lemierre era Dircé quien lo hacía con argumentos en parte coincidentes: 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. También en Lemierre Progne confiesa a su confidente que ha sufrido una pesadilla<sup>39</sup>, y aunque reconoce que ha sido solo un sueño, recuerda también que Tereo y los tracios son propensos a la lujuria. Si en Renou Iphidamas pide licencia a la reina para dejar la ciudad y unirse a los cortejos báquicos, en Lemierre es Athamas quien solicita permiso para partir a Atenas y tratar de agilizar la partida de su prometida. Como en Renou, también en la tragedia de Lemierre era el hombre de confianza de Tereo, en este caso el sensato Adraste, quien anunciaba a la reina la llegada de la flota.

El acto segundo, por su parte, tiene seis escenas. La primera, tras el desembarco, muestra la alegría de Progne porque ni los viajeros han muerto, ni Tereo le ha sido infiel. Pero Filomela se muestra esquiva e indiferente ante su inminente boda. En su solo de la segunda escena descubrimos su desesperación porque Tereo se le ha insinuado y ha tenido que esforzarse para mantenerlo a raya. La frialdad glacial con la que ha recibido a su enamorado ha sido, pues, estudiada, porque en la corte de Tereo está sin defensa, y provocar los celos del tirano o contar la verdad a su amado puede ser muy peligroso; y no menos doloroso sería contarle la verdad a Progne. En la tercera escena recibe, glacial, a su enamorado, aunque acaba mostrándole su cariño, si bien no puede revelar su preocupación, por la llegada del rey, al que acompañan Policlès y sus guardias. Iphidamas se echa en brazos de Tereo, pidiéndole que permita la celebración inmediata del matrimonio, pero Filomela lo corta

---

<sup>38</sup> Reminiscencia de Ov. *Met.* VI 587 ss., aunque en Ovidio, al contrario, es Progne quien aprovecha, precisamente, las celebraciones para encaminarse a los bosques y rescatar a su hermana. En las celebraciones dionisiacas, en todo caso, tomaban parte las mujeres, y no los hombres.

<sup>39</sup> Consistente, en este caso, en que Filomela es violada y raptada, sin que nada pueda hacer para impedirlo su anciano padre.



en seco: lo que ha mostrado por él ha sido compasión, pues, a pesar de lo acordado por sus padres, está decidida a no casarse. Tereo se finge tan confundido como su rival, que le pide, en nombre de la amistad, que descubra el motivo de tan extraña conducta. El acto termina con una larga escena en la que Tereo explica a Policlès la causa de su alegría por la tristeza de Iphidamas, pues también él la ama, y siente ahora un débil rayo de esperanza, mientras le cuenta, en un relato brillante y cuajado de ecos ovidianos, el viaje a Atenas y la impresión indeleble que ha impreso en su alma Filomela. Es verdad que hasta ahora la muchacha se le ha resistido, pero, a la vista de lo ocurrido, tal vez no ame ya a Iphidamas. Está dispuesto, sí, a llevar ante el altar a Filomela, pero sólo para casarse con él. Es posible que ello suponga la guerra con los otros dos reyes, pero poco le importa<sup>40</sup>. Lo irrita, con todo, la resistencia, aunque débil, que ofrece su consejero, y lo conmina a no oponerse a su soberano y a guardar silencio sobre su amor y sus planes; solo sus años y los cuidados que le prodigara en la infancia lo han salvado, pero, le advierte, no se traiciona a Tereo impunemente.

También en este segundo acto se detectan algunos ecos del drama de Lemierre. El agón entre Tereo y Policlès, en efecto, recuerda al de Tereo y Adraste al final, también del segundo acto, en el que Tereo confiesa a su consejero que está enamorado de Filomela y pide a Adraste que ponga en marcha el proceso de divorcio; también Adraste se opone, inicialmente a su soberano, aduciendo, por ejemplo, que se trataría de una unión incestuosa que podría desembocar en una guerra, argumentos que dejan frío a Tereo, que no atiende a razones y lo conmina a que ponga en ejecución lo ordenado.

El acto tercero, responsable para Renou, como se recordará, del fracaso de la pieza<sup>41</sup>, se articula en ocho escenas. La primera es un breve solo de Filomela, que huye asustada de palacio, consciente de la esperanza que ha suscitado en Tereo y dispuesta a consolar y confortar a su amado, aunque sin revelarle la verdad. Pero la intercepta Progne, que viene acompañada por Cléone, una mujer de su séquito, y echa en cara a su hermana su comportamiento con Iphidamas, que, dolido, ha decidido abandonar el reino. Filomela se desmaya, Progne pide a Cléone que la sostenga, pero llega Tereo, en cuyos brazos<sup>42</sup>, sobresaltada, despierta Filomela. Mientras Tereo se la ingenia para que Filomela disipe las sospechas de infidelidad que aún siente su esposa, Progne pide a su esposo que unan sus esfuerzos para que la boda se celebre: ella irá a persuadir a Iphidamas de que no zarpe: que él, mientras, convenza a

<sup>40</sup> Un eco de Ov. *Met.* vi 464: *aut rapere et saevo raptam defendere bello.*

<sup>41</sup> Quizás, para curarse en salud, en esta versión impresa el dramaturgo inserta a su comienzo la siguiente nota: «Cet acte demande généralement beaucoup de rapidité dans le débit» (p. 32).

<sup>42</sup> En nota, Renou se pregunta, lanzando un nuevo dardo a su supuesto amigo M. le Kain: «Pourquoi l'Acteur chargé du rôle de Térée n'a-t-il pas pris Philomele dans ses bras, comme on l'avait indiqué?» (p. 33).

Filomela para que se case. En consecuencia, la escena cuarta presenta un *agón* entre Tereo y Filomela<sup>43</sup>, en el que Tereo lo intenta todo, desde proponerle un *ménage à trois* basado en las leyes tracias, a asegurarle que puede contentarse con que ella se quede, para mediar, simplemente, entre la cólera de Progne y su esposo. Pero Filomela se mantiene firme y le hace ver que no ha querido darle esperanzas, sino salvar la vida de Iphidamas. Tereo, entonces, pierde los estribos, y aún más al ver venir a su rival con Progne, de modo que presenta a Filomela un ultimátum: o consigue, sin revelar la verdad, que Iphidamas se marche, o será para él la muerte. En la brevísima escena quinta, en la que Progne conduce ante Filomela a un reluciente Iphidamas, Tereo pide a su esposa que se retiren para ver a Itis, para dar lugar a la entrevista de los enamorados, que ocupa, en forma de *agón*, la escena sexta<sup>44</sup>, en la que Filomela no consigue convencer de que abandone Abdera a Iphidamas, que le manifiesta, en cambio, convencido ahora de la existencia de un rival, su intención de no marchar y de asediar sus pasos dondequiera que vaya. La escena séptima es un breve intercambio entre Iphidamas y Tereo, que trata, en vano de detenerlo, y la octava un solo de Tereo, que llega a la conclusión de que Filomela ama a Iphidamas, y que ha de ser, por tanto, eliminado.

En este tercer acto, el influjo de Lemierre es poco consistente, y cede ante el de Roy, en cuyo tercer acto Tereo conmina a Athamas, el enamorado de Filomela, a tratar de enajenar en la princesa el amor que le tiene, si desea salvar la vida, y cuando él se niega y prefiere morir, lo amenaza con dar muerte a su amada, con lo que lo convence, aunque sus esfuerzos son vanos. El despego de Athamas ante los transportes amorosos de Filomela, para tratar de salvarle la vida, parecen, en efecto, una inversión del despego de Filomela en Renou, por el mismo motivo. El nombre de la sirvienta de Progne, Cléone, está también tomado de Roy.

Pasando, ahora, al análisis del cuarto acto, la primera de sus cuatro escenas es de nuevo un solo de Filomela, a quien Tereo ha mandado esperar y teme que sea para arrastrarla al altar. En ese caso, con un puñal que oculta, se quitará la vida: así salvará la de su amado, y devolverá, además, a su hermana un marido. La escena segunda nos ofrece un nuevo *agón* entre un taimado Tereo y una ingenua Filomela. El rey, supuestamente arrepentido, viene a ofrecer la paz a Filomela. Ha arrestado a Iphidamas, y su destino depende de la elección de la muchacha: si quiere casarse con él, que se case, pero si no lo desea, hará partir al punto al príncipe y defenderá la

---

<sup>43</sup> Escarmentado de la tibieza de los actores el día del estreno, Renou explica en nota que: «Cette scene demande un débit plein de chaleur de la part de Térée & de Philomele» (p. 37).

<sup>44</sup> También en esta escena ofrece Renou unas indicaciones sobre cómo deben comportarse los actores, indicio de que el desempeño en ella de M. Molé y M<sup>lle</sup> Raucour el día del estreno no le había gustado un pelo: «Dans cette scene, d'après les menaces de Térée, le trouble de Philomele est augmenté du double. Elle doit y mettre beaucoup de désordre & de tendresse, Iphidamas beaucoup de surprise, d'intérêt, & enfin de dépit de ne pouvoir démêler la cause de la douleur & de l'effroi de Philomele» (p. 45).







libertad de elección de su cuñada con las armas, si es preciso. Filomela, desconfiada, da a entender que no desea casarse, y Tereo se compromete, por consiguiente, a garantizarle la libertad que ha elegido, pero la muchacha finalmente se convence de la sinceridad del tirano, y le abre incautamente su corazón. En la escena tercera, Filomela hace partícipe a su hermana de su alegría, y se entrega a una desahogada loa de la virtud de Tereo, a la que se suma Progne alabando sus cualidades como padre, y pide a su hermana que la acompañe en busca de Iphidamas. El acto cuarto concluye con un monólogo de Tereo, desgarrado entre el remordimiento, el deseo de mostrarse noble y la pasión.

El acto quinto, en fin, que cuenta con cinco escenas, presenta a un Tereo sumergido en la más negra de las tristezas, que ha abandonado el regocijo de la boda de Filomela e Iphidamas. Policlès alaba su capacidad para vencerse, pero Tereo le pide que vuelva al templo y lo deje solo, circunstancia que permite un monólogo por el que nos enteramos de que ha vertido veneno en la copa de su rival. Policlès, en efecto, horrorizado, le anuncia en la escena tercera la muerte de Iphidamas y queda sorprendido de la feroz alegría del rey, que, dejando ya sus fingimientos, corre adentro en busca de Filomela. Pero sale entonces a escena Progne, con los cabellos en desorden y restos en ellos de flores y guirnaldas<sup>45</sup>, acusa a Tereo de asesinar a Iphidamas y le anuncia que será pronto presa de los remordimientos y que todo, además, será en vano, porque la muchacha, con el puñal que guardaba para protegerse de él, se ha quitado la vida. Tereo pide a los guardias que la aparten de su vista y, ante la vacilación de estos, se lanza contra ella cuchillo en mano, mientras Progne lo colma de denuestos y expresa su deseo de convertirse en Furia y abrazar el palacio<sup>46</sup>. En la escena quinta, muy breve, Tereo oye unos gritos que cree provienen de Filomela<sup>47</sup>, pero pronto descubre que «*C'est la voix de mon fils / Quels sanglots douloureux, quelles lugubres plaintes*» (p. 72), y en la sexta y última sale Progne, con las manos ensangrentadas, y blandiendo un puñal, y hace saber a Tereo que ha dado muerte a Itis, cuyo cadáver le muestra, fuera de escena. Tereo desenvaina su espada para matarla<sup>48</sup>, pero ella, presa del remordimiento, se le adelanta, hundiendo el puñal en sus propias entrañas. Tereo, inmóvil por el terror y sobrecogido por el suicidio de

---

<sup>45</sup> Recuerdo lejano, por una parte, del atuendo báquico de Progne en Ov. *Met.* VI 592-593 (*vite caput tegitur; lateri cervina sinistro / vellera dependit, umero levis incubat hasta*), y por otra del momento en que se encara con Tereo para hacerle ver que ha descubierto sus «amores» con Filomela, en 653 ss.

<sup>46</sup> Eco de Ov. *Met.* VI 614-615: *aut ego, cum facibus regalia tecta cremabo, / artificem mediis immitam Terea flammis.*

<sup>47</sup> Este error de Tereo puede ser también un eco del momento en la versión ovidiana en que Progne, con una expresión ambigua, hace creer a Tereo que su hijo está dentro de la habitación, cuando en realidad le está diciendo que está ya dentro de su vientre, tras haber engullido su carne en el banquete; cf. Ov. *Met.* VI 650 ss.

<sup>48</sup> Eco de Ov. *Met.* VI 666: *nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.*

Progne, busca en vano la espada y cae, abatido, sobre los guardias, con estas palabras que cierran la pieza: «*O Furies*<sup>49</sup>! / *Accourez: que vos mains, sur moi seul réunies, / Eteignent dans mon sang ma sacrilege ardeur, / Et par pitié, du moins, arrachez-moi le cœur*<sup>50</sup>» (p. 73).

Parece, no obstante, que el dramaturgo no quedó satisfecho del todo con este final tremebundo, porque se ofrece, a continuación, un «*Nouveau Dénouement*» (pp. 74-75), en el que Tereo, tras la muerte de los enamorados, se muestra arrepentido y presa del remordimiento, y Progne, tras hacerle creer, ambiguamente, que ha dado muerte al niño, le hace saber finalmente que los dioses han hecho que prevalezca en ella el amor de madre. Tereo, aliviadísimo, manifiesta su intención de dejar el trono, y se marcha errante de país en país, como un alma en pena. La tragedia termina, en esta versión alternativa, con las siguientes palabras de Progne a Policlès:

Prenons soin de ses tours. Je suis épouse & mere;  
Mon cœur se sent touché par son remords sincere;  
Puisse-t-il appaiser les manes de ma sœur,  
La colere céleste & ma juste douleur! (p. 75).

### 3.4. EXAMEN DE LA PIECE

Como colofón, presenta Renou un «*Examen de la Piece*» (pp. 76-80), que comienza con la aseveración de que la historia de Tereo y Filomela es de todos conocida, pero va a ofrecer, con todo, un resumen de su argumento, para mostrar, más que nada, hasta qué punto se ha alejado de ella, sin perder de vista, eso sí, los dos puntos de moral que se la han hecho elegir<sup>51</sup>, esto es, las desdichas a las que nos arrastran el amor y la cólera. Y ofrece, en efecto, un resumen de la historia que sigue en esencia la versión canónica ovidiana, aunque precisa al final que Tereo se muta en gavilán, y no en abubilla, lo que apunta a una contaminación, en último término, con la versión de Higino, quizás a través de algún manual mitográfico:

Pandion, pressé par un puissant ennemi, demande de secours à Térée, qui prend les armes & l'en délivre. En reconnaissance<sup>52</sup>, Pandion lui donne Procné, sa fille aînée<sup>53</sup>. Térée, pendant cinq ans, vécut avec elle dans la plus parfaite union, & en

<sup>49</sup> Eco de Ov. *Met.* VI 662: *vipereasque ciet Stygia de valle sorores.*

<sup>50</sup> Un eco lejano de Ov. *Met.* VI 663-664: *et modo, si posset, reserato pectore diras / egerere inde dapes immersaque viscera gestit*, aunque en Ovidio lo que desea Tereo es abrir sus carnes para extraer de ellas las horribles viandas que ha ingerido.

<sup>51</sup> Pero, de ser cierta la famosa historietta de su discusión con Lemierre, parece evidente que el motivo de la elección de este tema no habría sido otro, en realidad, que el intento de rivalizar con él en su propio terreno, pues Lemierre había compuesto un *Térée* que se estrenó en 1761.

<sup>52</sup> En realidad, según Ovidio, para granjearse un yerno rico en soldados y en recursos, y que hacía remontar su linaje nada menos que al dios de la guerra.

<sup>53</sup> Este detalle falta explícitamente en Ovidio, aunque es fácil deducir que Progne es ahí también la hermana mayor.



eut un fils nommé Itis: mais Procné, conservant dans son cœur l'amitié la plus tendre pour Philomele sa sœur, ne put résister plus long-temps au désir de la revoir. Elle engagea son époux de se transporter lui-même jusques dans les murs d'Athenes, pour supplier Pandion de permettre que cette sœur si chérie vint passer quelque temps avec elle: mais à peine Térée eut-il vu Philomele, qu'il conçut pour elle l'amour le plus violent. Il ne lui déclara sa passion que lorsque cette Princesse fut montée sur son vaisseau<sup>54</sup>. Comme il côtoyait les rivages de Thrace, au lieu de retourner dans son palais, où l'attendoit sa femme, il descendit près d'un bois solitaire, qui entourait une demeure antique; il y fit entrer Philomele, & assouvit ses desirs effrénés. Comme cette Princesse exhaloit sa douleur en reproches les plus amers, ce Roi furieux & barbare tira son épée & lui coupa la langue; ensuite il l'enferma, & la fit garder avec soin dans cet asyle écarté: mais Philomele trouva moyen d'instruire de son sort sa chère Procné, qui, sur le faux rapport de son mari, déplorait la mort de sa sœur. Procné saisit le temps des fêtes de Bacchus pour venir briser les portes de la prison de Philomele. Ces deux sœurs, arrivées dans le Palais de Térée, conçurent le projet de se venger de son outrage & de sa perfidie, en immolant Itis, & le lui servant dans un festin. Après le repas, Procné lui présente Philomele, portant la tête de son fils. Térée court sur elles l'épée à la main. La Fable le fait changer en épervier, Philomele en rossignol, & Procné en hirondelle. C'est-à-dire qu'ils les poursuivit, & qu'elles échappèrent à sa vengeance<sup>55</sup> (pp. 76-77).

A continuación, explica Renou algunas de las licencias que se ha tomado para amplificar la versión canónica ovidiana<sup>56</sup>. Si en ella los enemigos que asedian en Atenas a Pandión quedan indefinidos, el dramaturgo francés inventa un conflicto dinástico (deudor en último término, en mi opinión, del que enfrentara a Etéocles y Polinices en la mitología tebana), en virtud del cual Pandión, a la muerte de su padre Erecteo, obtiene el trono de Atenas, pero se ve tiempo después asediado por las tropas de su propio hermano, comandadas por el hijo de éste, Iphidamas, asedio del que lo libera la ayuda salvadora de Tereo. Dando un paso más, Renou añade otro elemento, aparentemente de su cosecha, que introduce un elemento sentimental en la trama: para sellar la paz entre los hermanos, el hijo de Phocas, Iphidamas, se casará con la hija soltera que le queda a Pandión, Filomela, siendo así que los jóvenes se aman desde niños. Pero hemos dicho «aparentemente», porque el motivo de un enamorado de Filomela que sirve como rival y obstáculo a las poco recomendables intenciones de Tereo, tiene una amplia raigambre en la dramaturgia moderna de esta historia míti-

<sup>54</sup> En Ovidio, en realidad, Tereo solo declara sus intenciones una vez que ha desembarcado en Tracia, inmediatamente antes de violar a su cuñada, aunque es cierto que pronuncia, una vez que su cuñada es embarcada en la nave, un comentario ciertamente ominoso: «*vicimus!*», *exclamat*, «*mecum mea vota feruntur!*» («Vencimos —exclama— conmigo viaja el objeto de mi deseo», *Ov. Met.* VI 513), y que desde ese momento no deja de mirarla un segundo, con la fijeza de un águila que acaba de depositar una liebre en su elevado nido.

<sup>55</sup> Una lectura racionalista de la historia mítica, que por supuesto falta en Ovidio.

<sup>56</sup> Para un estudio de conjunto sobre la versión ovidiana del mito, fuente canónica para las versiones modernas, pueden verse los análisis de Cazzaniga (1951) y Martín Rodríguez (2002: 109-265).

ca, pues aparece, por ejemplo, en las versiones españolas de Guillén de Castro y Rojas Zorrilla, y en varias de las versiones francesas anteriores a la de Renou, y notablemente en la de Lemierre, fuente inmediata que nuestro autor, prudentemente, silencia.

Como era de esperar, Renou confiesa haber atenuado, para salvaguardar *les bienséances*, algunos episodios truculentos de la versión ovidiana, que se limita a presentar alusiva o simbólicamente. Es el caso, por ejemplo, de la glosotomía que inflige en los bosques Tereo a Filomela, que Renou considera inadmisibles para la escena de su tiempo y se transmuta aquí, por mor de las conveniencias, en el silencio obstinado y voluntario que se impone Filomela en buena parte de la tragedia, como si ella misma, simbólicamente, se hubiera cortado la lengua. Renou omite también la violación de Filomela y su encierro en los bosques, y atenúa en cierto modo el carácter perverso del Tereo ovidiano, al dotarlo de remordimientos y de una cierta inclinación a la virtud que conserva en alguna medida incluso en medio de sus crímenes<sup>57</sup>. Se amortigua también la muerte de Itis, que en Ovidio es un acto premeditado de Progne y Filomela, mientras que aquí es solo el efecto de la cólera salvaje de Progne, que después se arrepiente, aunque ya en vano. Y, por supuesto, se omite el macabro episodio del banquete caníbal. Aun así, a algunos les pareció esta muerte de Itis una atrocidad a sangre fría, como el propio Renou nos informa<sup>58</sup>, y el dramaturgo, de hecho, para curarse en salud, compuso, como hemos visto, un segundo desenlace, que añadió en el texto impreso como alternativa al final de la pieza, si bien confiesa que le gustaba más el primero<sup>59</sup>. Original en la tradición de este tema mitológico es el doble suicidio de Filomela y Progne, la primera, por el pesar de la muerte de su amado y para evitar caer en manos de Tereo, y la segunda (aunque solo en el final original, y no en el alternativo) por los remordimientos tras haber dado muerte a su hijo. En ambos casos, de todos modos, las princesas evitan con su suicidio que Tereo se apodere de ellas, a la una para forzarla, y a la otra para castigarla, lo que supone probablemente un eco de los versos finales de la versión ovidiana, en los que Tereo se lanza espada en mano contra ellas, pero no puede alcanzarlas, porque sus cuerpos se llenan de plumas y se alejan, la una a los bosques, y la otra, revoloteando, en torno a los aleros de la casa<sup>60</sup>. La idea del suicidio pudo, tal vez sugerirla la consulta de alguna

---

<sup>57</sup> «J'ai peint ce Roi dissimulé, & emporté dans son amour, tel qu'il est dans Ovide; mais je crois que l'avoir rendu moins odieux par les remords qui l'agitent, & le goût qu'il conserve pour la vertu au milieu de sa passion criminelle» (p. 78).

<sup>58</sup> «Ce n'est, ce me semble, pas une atrocité froide, comme quelques-uns me l'ont reproché» (p. 78).

<sup>59</sup> «Je préfère ce dénouement au dernier, parce qu'il tient plus au fond de ma Tragédie & de l'Histoire, & qu'il renferme, comme je l'ai dit, les deux buts moraux que je me suis proposés, les dangers de l'amour & de la colere. Le nouveau dénouement, peut-être plus satisfaisant pour le cœur, me paroît avoir moins de mouvement et d'effets pittoresques pour le Théâtre. Je les ai fait imprimer tous deux; les avis étant partagés, je laisse au Public à décider» (p. 78).

<sup>60</sup> Cf. Ov. *Met.* VI 666-669: *nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro. / corpora Cecropidum pennis pendere putares: / pendebant pennis. quarum petir altera silvas, / altera tecta subit...*



edición ilustrada de las *Metamorfosis* de época humanística, en que se presenta a las hermanas, a media metamorfosis, lanzándose por una ventana. Tereo, por su parte, no sufre un castigo físico ni paga sus culpas con la muerte: quizás en 1773 presentar en escena un magnicidio pudiera resultar muy peligroso para un autor novel, y podría haber impedido, en todo caso, que la obra se representase<sup>61</sup>.

El resto del *Examen* lo dedica, en fin, a impugnar algunas de las críticas que se le habían hecho: no es necesario que todos los desenlaces trágicos dejen una dulce satisfacción en el alma de los espectadores, el que haya escenas que se parezcan a otras de obras anteriores no es motivo de reproche<sup>62</sup>... Reconoce, eso sí, que puede haber habido simplicidad y poca acción en la obra, salvo en el momento de la catástrofe, pero no se debe, en todo caso, a una carencia técnica por su parte, sino a una decisión voluntaria: no censura, e incluso admira, a quienes aman la pompa en escena y buscan sorprender al espectador con la rapidez vertiginosa de los acontecimientos; pero prefiere ceñirse a lo verosímil<sup>63</sup>, y estudiar con más detalle el corazón humano.

Y se defiende en fin, contra otro de los reproches que sólo al llegar al final del librito sabemos que se le estaba haciendo, la consideración de su diseño de componer una tragedia por desafío como el efecto de un amor propio exagerado, cuando no es otra cosa que el resultado del acaloramiento de una disputa.

#### 4. CONCLUSIONES

Sería sorprendente que un drama escrito «por desafío» por un pintor con poca o ninguna experiencia literaria para demostrar que es más fácil que un artista pictórico componga una tragedia que no que un tragediógrafo pinte un cuadro pueda haber alcanzado unos niveles de calidad que lo equiparen a las obras de arte, pero no deja de tener su interés. Renou, en efecto, se esfuerza por demostrar que cono-

---

<sup>61</sup> Cabía, con todo, la posibilidad del suicidio, que aparece, por ejemplo, tanto en la versión de Roy como en la de Lemierre. Más atrevidas son las versiones españolas, en las que Tereo, o bien muere, como en la versión de Timoneda, como consecuencia de la impresión, tras saber que ha comido la carne de su hijo, o bien muere a manos de Pandión, como en una interesante versión de época humanística conservada en el Ms. 14.640 de la Biblioteca Nacional, o bien por obra de las propias Progne y Filomela, como en el revolucionario desenlace que ofrece Rojas Zorrilla. Para las versiones dramáticas españolas de esta historia mítica puede verse el análisis de Martín Rodríguez (2008a: 255-322).

<sup>62</sup> «On me reproche d'avoir mis une scene de dissimulation, parce qu'il y en a une dans Mithridate. Ai-je employé les mêmes moyens? Les Scenes de feinte, de colere, d'amour, n'appartiennent-elles pas à tous les Auteurs Dramatiques?» (p. 79).

<sup>63</sup> Postura dramática que no solo se refiere al curso de los acontecimientos, sino también a la manera de hablar y el tratamiento que se dan entre sí los personajes: «J'ai observé de ne point introduire le mot *Madame* dans tout le cours de mon Ouvrage. Ma délicatesse paroîtra peut-être minutieuse ; mais il me semble que ce terme donne, pour ainsi dire, aux temps les plus reculés de l'Egypte, de la Grece & de Rome, les livrées de notre pays & de nos mœurs» (p. 80).



ce la versión ovidiana, no tratando de verterla fielmente en molde dramático, sino insertando pequeños pero muy frecuentes guiños intertextuales a esta versión canónica del mito, que combina con unas líneas argumentales tomadas en buena parte de las versiones anteriores de Roy y de Lemierre<sup>64</sup>, y con otras decisiones artísticas que bien podemos considerar de su cosecha. Se ajusta al código de las *bienséances* amortiguando o silenciando algunos de los detalles más truculentos de la historia mítica (violación, glosotomía, desmembramiento del niño Itis, banquete antropófago en que el padre come la carne de su hijo...), pero no rehúye los episodios extremos de una catástrofe trágica en toda regla, en la que no solo muere el niño Itis a manos de su madre (y antes de él, el enamorado de Filomela, Iphidamas, envenenado por Tereo), sino que tanto Filomela como Progne se quitan la vida con sus propias manos. A Tereo, como es propio del verdadero héroe trágico, no le toca morir, sino conservar la vida para afrontar las consecuencias terribles de sus actos. En este sentido, el final del drama de Renou está quizás más logrado que los de sus predecesores Roy y Lemierre, en los que el rey tracio se quitaba la vida. Temeroso, con todo, de sus fuerzas, ofrece, también, Renou, en su versión impresa, un final alternativo que con razón confiesa que no le gusta, en el que Progne y Tereo conservan la vida, y el bárbaro tracio, arrepentido, abandona su reino al modo de los peregrinos medievales, lo que lo priva, desde luego, de cualquier atisbo de grandeza trágica.

La versión impresa, por lo demás, es de sumo interés por cuanto encierra su paratexto, que nos permite asomarnos al mundillo de intrigas del teatro de la época y reconstruir a grandes trazos la historia escénica del presente drama, así como también el juicio que le mereciera a su propio autor, que, cosa rara en los dramaturgos primerizos, parece bien consciente de sus limitaciones. El autor, en fin, se anima a ofrecer un juicio crítico de su obra, en el que se muestra a la vez clarividente y hombre de su tiempo.

Dicen que Dios escribe derecho con renglones torcidos, y quizás así también podamos decir que, vistas las cosas desde esta perspectiva, el que la poderosa *Comédie Française* se empecinara en no querer representar por segunda vez este *Térée* ha constituido, después de todo, tanto para Renou como para nosotros, un regalo inesperado.

RECIBIDO: febrero 2013; ACEPTADO: mayo 2013.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, W. S. (1991): *Ovidius. Metamorphoses*, Teubner, Stuttgart-Leipzig.  
*Biographie universelle ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs*

---

<sup>64</sup> No se aprecian, en cambio, ecos claros de otras versiones anteriores como las de Piron (1723), Guys (1753) o Pijon (1761). Sobre las versiones de Desforgues-Maillard o Cocquard, que no han llegado hasta nosotros, no es posible pronunciarse.

*vertus ou leurs crimes*, nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée d'articles omis ou nouveaux... Michaud, Paris-Leipzig, 1843-1865, tome trente-cinquième, s. v. «Renou», pp. 436-437.

BRONDEL, N. - BENHAMOU, P.: *Édition électronique revue, corrigée et augmentée du Dictionnaires des journalistes (1600-1789)*, <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/679-antoine-renou>.

CAZZANIGA, I. (1951): *La saga di Idis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. II: L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfose di Ovidio. Ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Ed. Cisalpino, Milano-Varese.

CÉSAR (*Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*: <http://cesar.org.uk/cesar2/>).

FIALCOFSCHI, R. (2009): «Le 'Journal de Paris' et les arts visuels, 1777-1788», Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, [theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=1294&action=pdf](https://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=1294&action=pdf).

GÉLY, V. - HAQUETTE, J.-L. - TOMICHE, A. (eds.) (2006): *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

JOUIN, H. (1905): *Antoine Renou, premier secrétaire de l'École Nationale des Beaux Arts*, Vendôme.

*La France Littéraire, ou Dictionnaire Bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France...*, par J.-M. QUÉRARD, Didot, Paris, 1835, tome septième, s. v. «Renou (Antoine)», p. 535.

MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2002): *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria.

— (2008a): *El mito de Filomela en la literatura española*, Universidad de León, León.

— (2008b): «La figura de Tereo en el teatro francés del siglo XVIII: el *Térée* de Antoine-Marin Lemierre», *Fortunatae* 19: 41-61.

— (2009): «La *Philomèle* de Pierre-Charles Roy y Louis de Lacoste (1705): una influyente versión francesa del mito de Progne y Filomela», *Annals of the University of Bucharest* 58: 3-16.

— (2011): «Una versión paródica del mito de Filomela: la *Philomèle* de Alexis Piron (1723)», en *Sodalium Munera. Homenaje a Francisco González Luis*, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F. - MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. - PINO CAMPOS, L. M. (eds.), Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 327-336.

MURATORI-PHILIP, A. (2000): *Le roi Stanislas*, Fayard, Paris.

PONCE, N. (1858): «Antoine Renou (peintre)», *Revue Universelle des Arts* (Paris), 8: 425-428.