

Tributo a Aristoteles: *Edipo Tiranno* de Martello*

CARMEN MORENILLA TALENS¹

Universitat de València

Abstract: Euripides is the model for Pier Jacopo Martello's (1665-1727) Greek tragedies yet he also wrote *L'Edipo Coloneo* and *Edipo Tiranno* under the influence of 'Longinus' and Aristotle's *Poetica* respectively. *Edipo Tiranno* was the first work conceived by Martello and the last to be published. It was dedicated to Cardinal Bentivoglio, the author of *Compendio della Filosofia Morale secondo la mente di Aristotile*, and the translator of Statius' *Thebaid* where Oedipus is in keeping with orthodox Catholicism. Martello's dedication to the learned Cardinal might be the key to understand his approach to such a complex play in his late years. Martello shows his awareness of the difficulties involved in the play, the need to adapt it to the theatre of his time and the religious concerns underlying the dichotomy 'predestination vs free will' in Oedipus. As a result, *Edipo Tiranno* is an unusual reworking of a Greek play within Martello's literary production.

Keywords: Euripide; Martello; *Edipo Tiranno*; Aristotle.

*Vi sono alcune cose mirabili ne i tre citati Poeti [Eschilo, Euripide, Sofocle], ma ve ne sono delle insoffribili, e chi queste imita, se meriti fortuna nol sò, sò ben, che non l'ha.*²

1. — Bien sabe Pier Jacopo Martello (1665-1727) que los autores trágicos de la Antigüedad Clásica, apreciados en su época y considerados modelos y referentes por la posteridad, no pueden ser disfrutados por el público en general sin que sean objeto de una adaptación, una *modernización*. Martello lo había puesto en práctica desde el comienzo de su producción dramática basada en los clásicos griegos, en su *L'Ifigenia in Tauris*, publicada en 1709,

* Texto recibido el 15.08.2012 y aceptado para publicación el 30.09.2012. El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación FFI2009-12687-C02-01, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Empresa y Competitividad de España.

¹ carmen.morenilla@uv.es

² *Della tragedia antica e moderna*, Dialogo di PierJacopo Martello (Roma 1715) Sessione Prima, 17.

cuyo proemio comienza mostrando el aprecio que siente por la obra de Eurípides³ y en el que vemos que valora en el referente lo que también gozó del aprecio de Aristóteles, la agnición. Aún así sobre el referente euripideo introduce cambios significativos, algunos siguiendo el modelo de Racine, otros no, como hemos estudiado en otro lugar, donde hemos llamado la atención sobre el nombre que Martello había pensado dar a su obra, *La vergine innamorata*, título que nos da una información esencial sobre un cambio de hondo calado en la recreación de la obra de Eurípides: su Ifigenia a lo largo de la obra se enamora, en este caso de Pílates, y renuncia a su amor por seguir siendo sacerdotisa⁴.

Sin duda la reacción del público ratificó a Martello en sus elecciones, tanto en lo que hace al verso que utilizó, lo que ciertamente era una arriesgada apuesta⁵, como en lo que hace a los cambios que introdujo en la trama: la representación de la obra fue un éxito rotundo. Fue *recitata* por la compañía del gran actor y más tarde teórico del teatro Luigi Riccoboni, *Lelio*,⁶ en *Arena* de Verona el 27 de agosto de 1711 y su éxito fue la causa de reiteradas repre-

³ Citamos por la edición de Hannibal S. Noce (Roma-Bari 1982), en este caso tomo II, 425; las citas han sido contrastadas con la edición completa de sus obras de 1735, con la intención de ofrecer un texto más seguro (cf. el comentario a esta edición en el artículo de F. Fido, "Il 'ritorno' del Martello e una recente edizione del suo *Teatro*": *Quaderni d'italianistica* 5. 1 (1984) 77-96).

⁴ Recordemos que la Ifigenia de Racine se enamora y es correspondida por Aquiles, pero no renuncia a su amor, sino que la trama amorosa se convierte en un elemento fundamental en esta recreación de *Ifigenia en Áulide*. Para esta tragedia cf. J.Vte. Bañuls & C. Morenilla, "La vergine innamorata: la Ifigenia, de Eurípides a Martello": *Homenaje a Manuel García Teijeiro*, en prensa.

⁵ Es la primera obra en la que utiliza el martelliano o alejandrino italiano.

⁶ Para el importante papel de Riccoboni en la renovación del teatro italiano y del francés cf. R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni* (Roma-Bari 1993) 166 s. y V. Gallo, "Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni: pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi" en la edición de *Dell'arte rappresentativa* (Paris 2006).

sentaciones en diversas ciudades, siempre interpretando el papel protagonista femenino Elena Riccoboni, *Flaminia*⁷. A ella se refiere Martello en el proemio de su *Elena casta*, tragedia que en 1721 dedica a Aretafila Savini de' Rossi⁸, una obra que está pensada para su representación, como deja claro Martello en el proemio⁹, y que es, como su *Ifigenia in Tauris*, una tragedia *a lieto fine*.

En la misma época en que compone y publica *Elena casta*, acaba la composición de *Edipo Tiranno*, una obra que está hecha desde una perspectiva totalmente diferente. Martello, que fue gran admirador de Racine, del que tradujo en 1694 *Iphigénie*, como aquél y como en general sucedía en las recreaciones de tragedias griegas en el siglo XVII, prefería a Eurípides; de ello es prueba que escribiese adaptaciones de *Alcestis*, *Ifigenia entre los tauros* y *Helena*, además de la comedia *L'Euripide lacerato*¹⁰. Pero también compuso *L'Edipo Coloneo*, bajo los efectos de "Longino", entre 1710 y 1713¹¹,

⁷ Elena Virginia Balletti (1686-1771), Elena Riccoboni, esposa del cómico Luigi Riccoboni, era una mujer muy inteligente, que escribió obras de teatro y novelas, fue una excelente actriz que, entre otros, representó los papeles femeninos protagonistas de Martello.

⁸ Aretafila Savini de' Rossi (Siena 1687-?), *Larinda Alagonia* en la *Accademia dell'Arcadia*, cultivó las letras y la amistad de escritores a los que brindó su protección; ferviente luchadora por los derechos de la mujer, intervino en la llamada *querelle des femmes*. Cf. Maria Gaetana *et aliae*, *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, eds. R. Messbarger y P. Findlen (Chicago 2005), donde se recogen los textos en traducción inglesa de varias mujeres, con amplia introducción.

⁹ Cf. J.Vte. Bañuls & C. Morenilla, "Helena de Eurípides a Martello: bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza" en prensa en *SPhV*. Del interés de Martello por la representación escénica, incluso de las formas populares, da muestras en numerosos pasajes, tanto en sus tratados como en proemios, por ejemplo en el de *Che bei pazzi*.

¹⁰ En esta obra publicada póstuma en 1729, Eurípides, que simboliza al propio Marcello, es herido por Aristófanes y por los perros, que simbolizan al dramaturgo Maffei.

¹¹ Publicada en 1715, pero acabada antes de su partida a París en 1714. En el proemio señala: "Io l'ho imitata perché Longino, il gran Longino, la loda come un capo d'opera, facendone esempio del grande il racconto della morte

y este *Edipo Tiranno*, la única entre sus tragedias de temática griega en la que la peripecia lleva de la felicidad a la desgracia, la primera que pensó componer y la última que acaba¹², cuyo proemio empieza diciendo

Non v'ha poeta sin' ora, che impacciato si sia di tragedia, che i Fonti Greci non abbia qual più qual meno assaggiati; e imperciocché l'*Edipo Tiranno* di Sophocle ha occupata la maggior nicchia fra i drammi del suo tempo e del suo Paese, ciascheduno venuto di poi, ò per esser', ò per parer ragionevole, ha venerata quella tragedia, seguendo in ciò lodevolmente il Giudicio, che ce ne ha lasciato Aristotele.

De la valoración de esta tragedia dice mucho lo que escribe en el prefacio de su *Cedipe* el padre jesuita Melchior de Folard en 1722, que comenta la representación que realizaron sus alumnos del Gran Colegio de Jesús de Lyon, donde enseñaba Humanidades: “mes Acteurs s'émûrent & s'effrayèrent à tel point, qu'ils prirent la fuite”, lo que provoca la misma reacción entre el público¹³.

del re di Tebe. Ella è forte, ella è severa, ella è magnifica, e piena più di terrore che di compassione.” (III, 85). Se refiere a *De Sublimitate* XV, 7. Recordemos que, aunque este tratado era conocido desde la segunda mitad del siglo XV, a la que se atribuyen varios manuscritos, y fue objeto de reiteradas ediciones desde la *princeps* de Robortelli en 1554, la traducción de Boileau en 1674, reeditada en numerosas ocasiones, marca un hito; en el caso de Italia, Astori la traduce al italiano en 1697. La influencia de “Longino” puede verse también en *Del verso tragico* de Martello, aunque no lo cite, en general en toda la argumentación sobre la sublimidad y la solemnidad precisas en tragedia, pero también en concreto en la valoración de los versos tradicionales italianos, que recuerda mucho la crítica que hace “Longino” en 41.1. Para este tratado cf. la excelente introducción de la edición bilingüe de José Alsina, *Anónimo. Sobre lo sublime. Aristóteles. Poética* (Barcelona, Bosch, 1977).

¹² Se publica, a continuación de *Elena casta*, en la edición de 1723. Como el autor señala en la dedicatoria, su familia tuvo relaciones con la Casa Albergati, pero, además, Eleonora es la sobrina del Cardenal Cornelio Bentivoglio (1668-1732), a instancias del cual pudo ir a París y a quien pide que sea entregada la obra.

¹³ Cf. Folard (1683-1739), *Cedipe. Tragedie* (París 1722) en el prefacio de esta obra que dedica al arzobispo de Lyon, xii s. Se trata de una adaptación de la obra de Sófocles con numerosas modificaciones, en parte en aras de la

En esta noticia, sin embargo, cabe detectar un grado considerable de exageración, explicable por el interés que los jesuitas tienen por mostrar los efectos de la *catarsis*, del efecto ejemplificador del terror que ha de provocar el teatro, lo que también es evidente en el interesante grabado que encabeza la obra, en el que no sólo vemos a los actores horrorizados sobre el escenario, sino en primer plano al público que también reacciona vívamente ante lo que está presenciando. Martello compartía con el padre Folard muchas de sus opiniones sobre el teatro, dadas sus estrechas relaciones con los jesuitas¹⁴, por ello no es casual que en la madurez de su producción literaria se enfrente a una obra que sabe difícil de adaptar por los problemas de tipo teológico que comportan la trama clásica y las interpretaciones y adaptaciones posteriores, que ciertamente pesan en las nuevas recreaciones. La clave de la decisión de componer esa obra que venía retrasando tantos años puede dárnosla la dedicatoria. Se la dedica a la Marquesa Eleanora Bentivoglio Albergati. Martello empieza su dedicatoria diciendo “Se ardisco, o madama, inviarti l’*Edipo Tiranno*, tragedia che solamente col titolo può qualunque dilicata e serena fronte turbare...”. Aunque dice que aprecia en mucho la opinión de damas cultas como la Marquesa, porque están al margen de las contiendas entre literatos, le ruega que no la lea, que dirija su atención a otros dramas “più molli e più maneggevoli e più dell’atroce Edipo adatti a cotesta vostra, d’animo non men che di viso, tranquillità.” (III, 557). Dejando a un lado también por parte de Martello algo de exage-

verosimilitud, cuya inspiración el autor atribuye a lo que se sabe del *Edipo* de Eurípides; escrita como reacción a la de Voltaire, a quien ya había dedicado un escrito que se publica como anónimo en 1720, *Lettre critique sur la nouvelle tragédie d’Edipe*. Una obra en la que el autor se cuida mucho de no hacer a Edipo un predestinado a la desgracia.

¹⁴ Martello estudió en un colegio jesuita y posteriormente con un preceptor particular jesuita; por voluntad paterna estudió tres años de teología, después medicina y jurisprudencia, que abandonó para estudiar filosofía con el padre Paolo Sangetti, prestigioso profesor de la época; además sus relaciones literarias con el jesuita Crescimbeni fueron muy estrechas.

ración, incluso de provocación para hacer más interesante la obra, si le dedica a ella esta obra, que provoca *troppo terrore e troppa compassione*, es para que se la entregue a su tío “la prima volta che nel vostro ornatissimo gabinetto verrà dal governo de’ popoli a respirare”, la utiliza, pues, como mediadora porque conoce la severidad de juicio del tío, el Cardenal Cornelio Bentivoglio, y confía en su ascendiente para que la acepte con agrado de manos de ella.

De Cornelio Bentivoglio sabemos que había traducido la *Tebaida* de Estacio y en el momento de la publicación de la tragedia trabaja en una obra de carácter ético y filosófico, que, según Noce, debe ser el *Compendio della Filosofia Morale secondo la mente di Aristotile*, tratado que ha quedado inédito¹⁵. El tratamiento que da Estacio a Edipo en la *Tebaida*, donde se le hace especialmente culpable sin que medie oráculo sobre el parricidio y el incesto, y, por lo tanto, sin designio divino sobre su destino, es perfectamente acorde con el modo en que se aborda desde el catolicismo ortodoxo y la ideología jesuítica el dilema teológico de la predestinación *vs.* libre albedrío, frente a la postura que adoptaron calvinistas y jansenistas. Martello lo sabía bien, porque ya había utilizado la *Tebaida* en su recreación de *L’Edipo Coloneo*, como se lo hace saber al Cardenal Bentivoglio en una de las cartas que le escribe, donde indica que durante su estancia en Roma tuvo ocasión de consultar las traducciones de Erasmo da Valvasone, de 1570, y de Giacinto Nini, de 1630¹⁶.

Martello, pues, dedica a este culto, pero severo Cardenal, que se ha ocupado como traductor de una obra en la que aparece un Edipo acorde al catolicismo ortodoxo, y que en ese momento está escribiendo un tratado de filosofía moral según Aristóteles, una recreación de la que es vista como la tragedia modelo de las

¹⁵ Cf. Noce, *op. cit.*, III, *Note*, 727, también para bibliografía sobre las traducciones de Estacio, entre las que se cuenta la de C. Bentivoglio.

¹⁶ En su proemio a la obra no señala esta deuda; para las cartas, cf. Noce en las *Note a L’Edipo Coloneo*, III, 709. La obra se edita en 1715, pero el autor indica que estaba ya acabada antes de su partida a París en 1714.

reflexiones de Aristóteles en su *Poética*, y ello a pesar de que es consciente de los problemas a los que se enfrenta por la necesidad de hacer verosímil el argumento y por las implicaciones religiosas de los diferentes argumentos que se han ido acumulando¹⁷.

2. — La importancia de la *Poética* de Aristóteles no dejó de crecer desde que en 1536 se publicara la edición bilingüe de Alessandro Pazzi¹⁸. Aunque el tratado no era desconocido, sólo a partir de este momento despierta un interés inusitado: han cambiado los tiempos y con ellos los gustos literarios. El redescubrimiento de la tragedia griega en el *Cinquecento* italiano gracias a ese renovado interés por la *Poética* es perceptible en estudiosos como Pier Vettori, que entre 1540 y 1550 escribe sus *Argumenta in Euripides et Sophoclis Tragoediae*. En 1554 publica Giovan Battista Giraldi Cinzio *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e della tragedia*, quien ya en 1552 compuso *Orbecche*, que es considerada la primera tragedia acorde a las reglas de la preceptiva aristotélica que se representa en Italia¹⁹. Cabe señalar, sin embargo, que,

¹⁷ Una dificultad adicional en la recreación es la opinión del propio autor sobre la conveniencia de respetar la monarquía, de no presentar de modo negativo a los reyes, en los nuevos contextos históricos; sobre el tratamiento de la figura del tirano cf. Fausto Maria Greco, *El tiranno nella tragedia del secondo Settecento*, Tesi di dottorato dell' Università di Napoli 2010, que en 20 ss. recoge las reflexiones de Martello sobre la finalidad de la tragedia y su relación con la presentación en escena de reyes.

¹⁸ Se trata de una edición póstuma con traducción al latín, de la que el propio autor señala en la dedicatoria que fue hecha en Roma en 1524. Tuvo un impacto considerable entre los eruditos del momento, que, con todo, fue superado por la traducción también al latín de Antonio Riccoboni, primera edición en 1579, que era a la par más moderna y más fiel al original. Para las traducciones latinas y españolas, así como de la influencia que ejercieron, remitimos a la excelente edición trilingüe (original griego, traducción latina de Riccoboni y española del propio editor) de Valentín García Yebra (Madrid 1974), con amplia introducción (7-124), así como numerosas notas e índices.

¹⁹ De *Sofonisba* de Trissino, si bien se editó en 1525, no se tiene noticias de su representación hasta 1562. Cf. a este respecto L. Caciolli, "Tragedie cinquecentesche attribuite a Girolama Benivieni", *Teatro, Scena, Rappresentazione*

aunque en su *Lettera Giraldi* afirma compartir las opiniones de Aristóteles y considerar a *Edipo Rey* el ejemplo trágico por excelencia, en su obra sigue manteniendo como referente más cercano a Séneca. Como un interesante paralelo hay que recordar el voluminoso estudio de Matín Antonio del Río, *Syntagma tragoediae latinae*, de 1593, en el que, por comparación con las tragedias de Séneca, el jesuita habla en extenso de Sófocles, y específicamente de su *Edipo Rey*, indicando las similitudes y divergencias entre ambas tragedias y aduciendo paralelos con otros autores y obras clásicos²⁰.

La importancia que se confiere a la *Poética* es, sin duda, la causa de que la primera obra clásica griega que se decide representar en época moderna sea aquella por la que mayor admiración manifestó Aristóteles, el *Edipo Rey*²¹, en traducción de Orsato Giustiniano, el 3 de marzo de 1585 en el recién construido Teatro Olim-

dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997, Galatina 2000) 153-169.

²⁰ Cf. el amplio y documentado comentario de J.M^a Díaz-Regañón López, *Los trágicos griegos en España* (Anales de la Universidad de Valencia 1955/56) 43 ss. De la repercusión de los escritos de Martín del Río nos da pruebas Martello, que en su *Apologia dell'Autore a chi legge*, tras señalar el elevado número de obras que compusieron autores de la Antigüedad, como Filisco, Pratinas, entre otros, indica "perchè finalmente di questi non ci rimane, che la memoria pescata nel fondo dell'Antichità dell'erudito Martino del Rio, ..." (*Teatro Italiano*, Bologna 1723, 4 s.).

²¹ H. Flashar en "Koenig Oedipus. Drama und Theorie": *Gymnasium* 88 (1977) 120-136; M. do Céu Fialho, "Rei Édipo: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção": *Actas do congresso As línguas clássicas. Investigação e ensino* (Coimbra 1993); Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit* (München 1991) 27 ss. para la representación de *Edipo Rey* en Vicenza y de algunas recreaciones y adaptaciones posteriores. Prueba de esa fascinación que despierta Edipo nos ofrece Fialho, "Jocasta in Lisboa o sobre la rabia de vivir en Bernardo Santareno, António Marinheiro": F. De Martino & C. Morenilla (edd.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro* (Bari 2012) 365-376.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)

pico de Vicenza²². La manera de adaptar esta tragedia, como en general toda tragedia griega, está estrechamente vinculada con la posición que se adopta con respecto a la *Poética* de Aristóteles y a las interpretaciones que de ella se fueron haciendo²³. Son muy numerosos los escritos de diverso tipo sobre la preceptiva aristotélica a lo largo del *Seicento* y la primera parte del *Settecento* en Italia y en Francia²⁴. A los debates habituales en todos los ámbitos sobre aspectos como el uso del soliloquio, la mejor estructura para el prólogo, el uso del verso o la prosa en las partes recitadas, o la en ocasiones agria polémica sobre la utilidad pedagógica del teatro, se añadió en Italia un tema que dio lugar a posturas no siempre convergentes: el peso que debían tener en la repristinación del teatro italiano los influyentes teatros francés y español, que los italianos conocían en original, pero sobre todo en traducciones²⁵.

²² Cf. el catálogo de obras italianas del 1500 al 1650 de Luigi Riccoboni en su *Histoire du Theatre Italien* (Paris, chez André Cailleau 1730, 1ª ed. 1727), donde se comenta el edificio, el escenario y las características que lo hacían especialmente apto para la representación, 113-116, a pesar de lo cual no volvió a ser utilizado como teatro (tenemos noticia de la representación de *Torrismondo* de Tasso, como indica G. Crovato, *La Drammatica a Vicenza nel cinquecento* (Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975, reimpresión de la edición de Ascoli Piceno 1894) 151, lo que no deja de ser interesante, porque en ella se produce otra relación incestuosa, en este caso entre hermanos). Sobre la pompa y la gran expectación que despertó esta representación de *Edipo Rey*, cf. Crovato, op. cit., 143 ss.

²³ No debe olvidarse en absoluto la importancia que tuvo en las discusiones y en la práctica estética de esta época la *Ars poetica* de Horacio, así como el *De Sublimitate*.

²⁴ La bibliografía que recoge y compara estos tratados o escritos diversos y los relaciona con la poética de cada momento es ingente; cf., entre otros, G. Guccini (ed.), *Il teatro italiano del Settecento* (Bologna 1988); E. Mattioli, *Teorie della tragedia nel settecento* (Modena 1994); P. Andrioli et alii (eds.), *Teatro, Scena, Rappresentazione ...*, ya citado; para los tratados que más influyen en Martello, cf. la Tesis de Maria Lucia Moraca, *Pier Jacopo Martello e la tragedia del primo Settecento* (defendida en la Università degli Studi di Lecce en 2003).

²⁵ Nos referimos a ese tipo de traducciones que hoy consideramos adaptaciones; cf. D. Símini, "Alcune opere 'spagnole' di Giacinto Andrea

El final del *Seicento* y el comienzo del *Settecento* italiano se caracteriza por la búsqueda de la repristinación de su literatura, por una parte de la lírica, siguiendo especialmente el modelo de Petrarca, y, por otra, del teatro, tarea compleja en la que jugaron un papel muy relevante las *academias*, focos de debates acalorados, en las que participaron de modo muy activo y con frecuencia muy efectivo los jesuitas²⁶. Es especialmente significativa la estrecha relación que se produce en estos momentos entre los escritos teóricos y la práctica literaria en algunos autores. Y no sólo autores: es una clara muestra del signo de los tiempos que el actor y jefe de compañía Luigi Riccoboni escribiese su *Histoire du Theatre Italien*, con una “Dissertation sur la Tragedie moderne” a modo de conclusión, que empieza con una valoración del teatro griego y de lo que de él dijo Aristóteles (256 ss.), así como su *De la Réformation du Théâtre*, publicada en 1743, donde ya no se limita a presentar y justificar la dramaturgia que él considera más adecuada a la época, sino que indica el modo en que debe reformarse el teatro moderno, y a continuación va comentando las obras francesas, tragedias y comedias, que en su opinión, puede conservarse, las que deben rechazarse y las que deben ser corregidas, entre estas últimas el *Œdipe* de Voltaire.

Cicognini fra traduzione, adattamento e creazione”, *Teatro, Scena, Rappresentazione ...*, 305-313. Para la influencia de la dramaturgia francesa y española es muy interesante la lectura del tratado de quien representó sus obras y posteriormente reflexió sobre ellas, Luigi Riccoboni, que en *Histoire du Theatre Italien* realiza una historia del teatro desde la “decadencia” de los romanos, insistiendo en los siglos XVII y XVIII en la presencia de la dramaturgia de Francia y España y de su influencia en los autores italianos.

²⁶ Sirva de muestra de esa importancia lo que señala G. Coluccia en “L’utopia della perfetta tragedia nell’Arcadia del Crescimbeni”: *Teatro, Scena, Rappresentazione ...*, 315-333: “Si recupera in sostanza la grande lezione dei Gesuiti, che avevano coltivato, in tutto il secolo appena trascorso, la forme teatrale, purgata dai tratti, a loro modo, sconvenienti e l’avevano proposta come sistema di controllo e di verifica del percorso educativo svolto nei loro collegi sulle generazioni di giovani che si apprestavano a diventare i dirigenti della società del tempo.” (317).

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013)

Las primeras recreaciones dramáticas en el siglo XVI y buena parte del XVII ponen sus ojos más en Eurípides que en Sófocles²⁷, porque las tramas de Eurípides son vistas más acordes con la estética del momento, en gran parte también por influencia del aprecio por los personajes y temas del Ciclo Troyano²⁸, ampliamente tratados en épocas anteriores, y de las tragedias de Séneca. Buena prueba de ese manifiesto aprecio que se va creando por Eurípides es la producción dramática de Jean Racine, que, si bien se ocupa de la saga de los Labdácidas, lo hace en una tragedia, *Thébaïde*, en la que sigue *Las Fenicias* de Eurípides²⁹.

Hubo, sin embargo, traducciones de *Edipo*, como prueba el catálogo de Riccoboni, que recoge la referencia a varias, todas ellas en verso: *Edipo Colloneo* y *Edipo Re* a partir de Sófocles, de Geronimo Giustiniano (1583); *Edipo*, de Gio-Andrea del Anguilara

²⁷ Para los primeros intentos de traducción de *Hécuba* de Eurípides por Leoncio Pilato entre 1360 y 1362, cf. A. Pertusi, "La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo": *Italia Medioevale e Umanistica* III (1960) 101-152. Para las reflexiones sobre la *Querelle des anciens et des modernes* en Francia y sus consecuencias en lo que hace a la recreación de obras de Sófocles, J.Vte. Bañuls & P. Crespo, *Antígona(s). Mito y personaje: un recorrido desde los orígenes* (Bari 2008) 231 ss.

²⁸ Cabe recordar la influencia en época medieval de *De excidio Troiae historia* de Dares, *Ephemeridos belli Troiani Libri* de Dictis, *Frigii Daretis Ylias* de Joseph de Exeter, el ingente *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y de su versión reducida latina *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, junto a la *Tebaida* de Estacio. Todo ello es la causa de lo que comenta B. Garnier, *Pour une Poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France. De la traduction humaniste à la tragédie classique* (Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999) quien recuerda en 56 la importancia del Ciclo Troyano y señala con respecto al siglo XVI: "Mais on chercherait en vain un Œdipe, un Prométhée, un Cyclope, una Médée traduits en français et imprimés.", y en 20 indica "On ne connaît au XVIe siècle, que six tragédie grecques différentes traduites en français et, fait curieux, deux *Iphigénie* et une *Hécube* ...".

²⁹ Recordemos que en Racine *Edipo* no sale a escena, pues ya ha fallecido. No debemos descartar entre las razones que movieron a Racine a tratar esta saga en su primera tragedia (1664), la representación pocos años antes del *Œdipe* de Corneille, autor con el que entró en competencia literaria en la segunda etapa dramática de Corneille.

(1565), sin que indique el referente, así como sendos *Edipo Tiranno*, uno de Pietro Angelii Bargéo (1589) y el ya citado de Giustiniano (1585)³⁰. Él mismo nos informa de que “j’ai représenté, il y a trente ans, une pure traduction de l’*Cedipe* de Sophocle ;...”, lo que es muestra del interés que el público culto sigue sintiendo por esta obra³¹. No es casualidad, pues, que *Lelio*, en un tratado en el que está fijando preceptos que pretende actualizar los que en su momento diera Aristóteles, afirme con respecto a *Edipo Rey* que “du consentement unanime de tous les gens de Lettres, a tenu et tient encore le premier rang” y a continuación indique que todos los autores modernos han querido por ello ocuparse de esta tragedia³².

3. — Probablemente esa posición privilegiada del *Edipo Rey* sea también la razón que movió a Pierre Corneille a elegir *Cedipe* para su regreso a las tablas, una recreación que nos interesa especialmente porque Martello la cita y comenta en el proemio de su *Edipo Tiranno*. En las palabras que dirige al lector justifica Corneille la elección del tema: tras seis temporadas alejado del teatro, regresa y el Procurador General y Ministro de Finanzas, Nicolas Foucquet, le encarga una tragedia, que debe componer en dos meses, y le permite elegir entre tres temas, uno de ellos el *Edipo Rey*. Más de una vez debió arrepentirse Corneille de esa elección, a pesar de las muestras de aprecio que le dedicó el Rey, a las que hace referencia en las palabras al lector, puesto que fueron muchos quienes le censuraron, sobre todo por la introducción de la trama

³⁰ Cf. su *Histoire du Theatre Italien*, 113 y 120; señala Riccoboni de la traducción de Giustiniano “Cette tragédie a la réputation d’être le plus parfait morceau et la meilleure de toutes les traductions du Grec que les Italiens aient faites dans ces temps-là.”

³¹ *De la Réformation du Théâtre*, 186, no indica el nombre del traductor, probablemente porque se trata de una traducción muy literal.

³² *De la Réformation du Théâtre*, 185.

amorosa entre los jóvenes Teseo y Dirce³³. En sus palabras al lector reconoce Corneille que, cuando elige la obra, espera que los modelos de Sófocles y Séneca le ayuden, pero que en el acercamiento a la obra original se encontró con serios problemas:

“... je ne vous dissimulerai point qu’après avoir arrêté mon choix sur ce sujet, dans la confiance que j’aurais pour moi les suffrages de tous les savants, que l’on regardé comme le chef-d’œuvre de l’antiquité et que les pensées de ces grands génies que l’ont traité en grec et en latin me faciliteront les moyens d’en venir à bout assez tôt pour le faire représenter dans le carnaval, je n’ai pas laissé de trembler quand je l’ai envisagé de près et un peu plus à loisir que je n’avais fait en le choisissant.”

Justifica Corneille las modificaciones y añadidos en el cambio de gustos, como su indicación de que no se puede mostrar a un Edipo arrancándose los ojos y chorreando sangre, porque “ferait soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire,...”³⁴, razón por la cual también introduce el cambio argumental más llamativo, la pareja de enamorados Teseo y Dirce³⁵, con las complicaciones en materia de política matrimonial que se deriva de sacar a escena una hija de Layo y Yocasta³⁶.

³³ M.-O. Sweetser, *Les conceptions dramatiques de Corneille d’après ses écrits théoriques* (Genève-Paris 1962) recoge extensamente las críticas de que fue objeto.

³⁴ Un argumento que recuerda el que años más tarde utilizará Martello para aconsejar a la delicada dama Eleonora que no lea su tragedia.

³⁵ No en vano señala Riccoboni “Je suis sur qu’avant Monsieur Corneille personne n’auroit jamais crû que l’on pût parler d’amour dans l’*Edipe* de Sophocle”: *De la Réformation du Théâtre*, 269.

³⁶ Sobre el contenido político y religioso de esta obra, entre la abundante bibliografía cf. G. Couton, *Corneille et la Tragédie Politique* (Paris 1984), especialmente 68 s. y 111 s.; G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale* (Torino 1994) 270-285; para las recreaciones francesas, desde perspectivas diferentes, C. Bo, “Edipo nella Letteratura Francese”: *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 Novembre 1982* (Roma 1986) 313-325 y M. Morales Peco, *Edipo en la literatura*

Muchas fueron las críticas negativas que mereció la introducción de esta trama amorosa en principio secundaria, pero que en algunas escenas tiene tanta relevancia que algunos estudiosos la consideran el tema fundamental. También Martello la censura en el proemio de su *Edipo Tiranno*, después de indicar que Julio César escribió una tragedia sobre este argumento, y de hacer una rápida y muy negativa valoración de la de Séneca. A continuación habla Martello de la recreación de Corneille, de la que afirma que hubiera superado a Séneca si no hubiese introducido la relación entre Teseo y Dirce y no hubiera empezado con el diálogo amoroso una obra en la que la ciudad sufre la terrible peste. Pero en su conjunto valora positivamente la obra, de la que señala:

... non può negarsi, che non abbia in tutte le parti superata quella di Seneca, in alcuna rimediato agl'inconvenienti di quella di Sofocle ; ma avendo mutata affatto la Favola, e differito con varî equivoci il vero riconoscimento dell'Uom proscritto dagli Dii nell'Oracolo, ha messo tanto d'ingegno nel suo intrecciamento, che la naturalezza dell'avvenimento osservata da Sofocle, non ha pareggiata ; benchè poi quanto allo Sceneggiare, e quanto al decoro de' tempi nostri egli siasi da valente Corago, e da prudente Drammatico diportato. (III, 562)

Esa valoración positiva no puede ser ajena al modo en que Corneille presenta al personaje de Edipo y con el final de la tragedia, en la que el Rey afirma su libertad siendo él quien se ciega antes de que nadie se lo ordene, actitud heroica acorde con su pasado, equiparado al esforzado héroe Heracles.

Después critica Martello duramente a Dacier, que en 1692 publica *L'Edipe et L'Electre de Sophocle. Tragedies grecques*, que, según el propio Dacier en las palabras preliminares, está motivada por el deseo de ofrecer a sus alumnos, a los que les había explicado la *Poética* de Aristóteles, la regla y el ejemplo en dos obras modé-

tura francesa. *Las mil y una caras de un mito* (Cuenca 2002) 128 ss. y 235 ss. en concreto para Corneille.

licas griegas traducidas al francés³⁷. Le censura Martello que no sea consciente de los defectos de Sófocles, tanto por su falta de verosimilitud como por las implicaciones religiosas³⁸. Entre los defectos que Dacier no ha corregido está el que asuntos delicados se traten en una plaza pública y que durante años no se haya sabido nada del asesinato de Layo, “le quale due circostanze bastavano ad illuminar’ Edipo, che si dipinge per Uomo accorto, in guisa che conoscesse, ò almeno sospettasse, sè essere stato quel tale Assassino, di cui si parlava;” y comenta a continuación que el reconocimiento del asesinato se puede separar del reconocimiento de haber cometido parricidio e incesto, que es lo que hará efectivamente Martello en su obra, en la que saca a escena un Edipo consciente de haber matado al Rey Layo. Y esto es lo que, en su opinión, justifica, en aras de la verosimilitud, la escasa diligencia de Edipo a la hora de hacer averiguaciones sobre el regicida. Esta falta de diligencia y el silenciar un crimen cometido, aunque fuera en defensa propia, es lo que hace más creíble el personaje y “in parte meritare quelle disgrazie, che poscia da questo politico ed artificioso silenzio gli vennero”, con lo que Martello resuelve así el problema teológico del Edipo sofocleo, “un’ Uomo giustissimo, e molto più santo di Giove, di Apolline, e di Mercurio, e di tutti gli Dei di Varrone.”

³⁷ Añade “J’ai donc choisi deux pieces de Sophocle qui sont un chef d’œuvre chacune dans leur genre, car il n’y a rien de plus parfait pour la fable & pour le sujet, pour les mœurs ou les caracteres, pour les sentiments, & pour la diction.” (Paris 1692); en su *De verso tragico*, ya hizo referencia Martello de pasada a Dacier, 3.

³⁸ Por ejemplo, señala: “Monsieu Dacier, che è uno di que’ Franzesi che leggono, al dir di colui, i Greci inginocchioni...” y le reta a que intente representar la obra para un público amplio, como hicieron Corneille y Racine. También fue objeto de duras críticas por Voltaire en su *Troisieme Lettre contenant la critique de l’Œdipe de Sophocle*, que empieza, precisamente, recogiendo justificaciones de Dacier, que va desmontando (*Œdipe, Tragedie*, Paris 1719, 93 ss.).

4. — Con estos tres precedentes explícitos, Sófocles, Séneca y Corneille³⁹, compone Martello su *Edipo Tiranno*, una obra claramente imbricada en el ambiente culto de Bolonia y Roma en que se mueve el autor y estrechamente relacionada con su formación y sus creencias; un autor que, en nuestra opinión no ha obtenido la fortuna que merecía. De él señala Fido en 1983: “Di questa passione le tragedie ripubblicate dal Noce offrono un documento imponente: le basi, direi, per concludere che Martello è l'autore tragico del Settecento prealfieriano di gran lunga piú interessante e degno di studio”⁴⁰. Aunque se han realizado estudios de interés por parte de italianistas, no se han puesto en evidencia de manera clara el grado de recreación de las obras de los autores clásicos y las razones de las modificaciones introducidas; tampoco han despertado la atención que merecen sus escritos teóricos, en los que

³⁹ Martello no cita el *Cedipe* de Voltaire, que sin duda debía conocer: a una persona tan atenta a las novedades dramáticas del teatro francés no podía pasarle desapercibida una obra como la de Voltarie, cuyo estreno en 1718 y posterior publicación en 1719 provocaron tanto revuelo como éxito. Aunque Voltaire sometiera su obra a la revisión de dos sacerdotes (P. Porée y P. de Tournemine), las sospechas de rozar la impiedad por algunas manifestaciones contra la actuación de la Divinidad, no desaparecieron, lo que, en nuestra opinión, es motivo suficiente para que Martello no citase al autor. Como muestra de las primeras acusaciones, véase la *Primere lettre écrite au sujet des calomnies dont on avoit chargé l'auteur* (imprimée par permission expresse de Monseigneur le Duc d'Orleans), publicada con la edición de *Cedipe* de 1719. Del interés de Martello por las novedades dramáticas francesas da pruebas la adición de los vv. 205-214, Acto V, escena 3 de su *Ifigenia in Tauris* en la edición de 1715, por influencia de la innovación de la *Electre* de P.-J. Crébillon, en la que Orestes se convierte en matricida involuntario, incluso inconsciente (estrenada el 14-XII-1708, *Chefs-d'Œuvre de Crébillon avec les observations des anciens commentateurs et de nouvelles remarques*, par MM. Ch. Nodier, P. Lepeintre, Lemazurier, et autres gens de Lettres, Paris, Mme. Dabo-Butschert, 1825); cf. J.Vte. Bañuls & C. Morenilla, “La vergine innamorata...”.

⁴⁰ F. Fido, art. cit., aquí 83. Fido hace un repaso a las anteriores recuperaciones, parciales y sin mucha repercusión, de Martello, además de ofrecer una interesante panorámica de la producción martelliana.

reflexiona sobre la *Poética* de Aristóteles y la necesaria adaptación a su propia época de los consejos dramáticos.

Martello, cofundador en 1698 de la colonia bolonesa de la *Arcadia*⁴¹, donde adoptó el nombre de *Mirtilo Dianidio*, ocupó cargos de relevancia, como Segretario del Senato en Bolonia, Segretario della Patria en Roma, Segretario dell' Ambasciata, Segretario Maggiore del Senato, etc.⁴², también en la Iglesia, con la que tuvo estrechas relaciones. En las diversas academias y especialmente en la *Arcadia* entra en contacto con personajes de la nobleza, de cuya amistad y protección disfrutó. Fue muy relevante su contacto con el marqués Giovanni Gioseffo Orsi, en cuyo círculo Martello, que tenía un excelente conocimiento del francés, desarrolló una intensa actividad como traductor de tragedias francesas, lo que fue esencial para su propia dramaturgia. Este afán por conocer esas tragedias debe enmarcarse en los movimientos de renovación de la dramaturgia italiana, que ven en la francesa el modelo que debe adaptarse⁴³. Prueba de su interés en este campo es la publicación de la justificación del verso que utiliza, *De verso tragico*, donde se enfrenta a la tradición y a la opinión de sus colegas literatos, y de su *Della tragedia antica e moderna*, que publica en 1715, tras una estancia de casi dos años en París⁴⁴.

⁴¹ Sobre esta institución, cf. G.A. Camerino, *Dall'età dell'Arcadia al 'Conciliatore'. Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei* (Nápoles 2006), para Martello, 20 ss.; para el papel de Martello en los debates literarios cf. G. Distaso, "Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di J.P. Martello", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* S. III, 6 (1976) 505-527.

⁴² Además de las noticias biográficas de la edición de sus obras, remitimos a *Notizie degli scrittori Bolognesi*, de G. Fantuzzi, tomo V (Bolonia 1786) 332-341.

⁴³ Para esta faceta de nuestro autor, cf. S. Ingegno Guidi, "Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello": *La rassegna della letteratura italiana* 78. 1-2 (1974) 64-94.

⁴⁴ Parte a París a instancias del Cardenal Cornelio Bentivoglio como Secretario de la Embajada directa del Cardenal Pompeo Aldronandi, que era el delegado de Clemente XI para la negociación en el conflicto diplomático entre la Santa Sede y el Rey de España, Felipe V. Martello fue presentado al Rey

Al mismo Cardenal Bentivoglio, que posibilita su estancia en París, dedica, a través de su sobrina, *Edipo Tiranno*, una obra que en opinión del autor provoca *troppo terrore e troppa compassione*, es decir, que se ajusta a la preceptiva aristotélica y, especialmente, a la interpretación de los jesuitas, que confieren gran importancia a la función pedagógica, que Martello asumía⁴⁵. Señala al comienzo del proemio que lleva muchos años pensando en esta obra, sin duda preocupado por el mejor modo de presentar la agnición y la peripecia, que deben lograr mantener el interés del auditorio hasta el final; pero también por la manera de presentar al parricida e incestuoso protagonista. Ya veíamos que censuraba a Sófocles por presentarlo súmamente justo. Este tema ha preocupado a Martello desde el comienzo de su producción dramática. Nos lo prueba su *Del verso tragico*, publicado a modo de introducción de sus primeras obras en 1709, y en el que, al hilo de justificar el verso que utiliza, comenta obras de los autores franceses e italianos, entre ellas el *Torrismondo* de Torquato Tasso, autor que admira, pero cuya expresión censura y del que ofrece en prosa la escena en la que Torrismondo dialoga con su Consejero, al que cuenta cómo traicionó a su amigo y Rey, al unirse a la que debía ser la esposa de aquél, que en realidad es su propia hermana (20 ss.); de este modo Tasso hace que el noble Torrismondo se convierta en incestuoso precisamente porque no es capaz de contener sus deseos amorosos

Luis XIV y admitido como auditor en la Nunciatura de España. La publicación de *Della tragedia antica e moderna* en París en 1714 fue obra del abate Antonio Conti, al que Martello había dejado un manuscrito a falta de revisar. En este curioso diálogo un Impostore, que se hace pasar por Aristóteles, y el propio Martello comentan la *Poética* de Aristóteles y la comparan con el modo de proceder de los autores modernos.

⁴⁵ Ya en su *De verso tragico* leemos “più che alle sentenze spetta il purgare gli affetti degli ascoltanti, fine primario della Tragedia” (27), y en extenso trata el tema en *Della tragedia...*, 92 ss. Para un resumen de las teorías sobre la catarsis entre los arcades cf. Moraca, op. cit., 117 s.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

ni mantener su promesa al amigo y Soberano, por lo que, aunque sea digno de compasión, también es merecedor de castigo⁴⁶.

Más explícito es Martello cuando comenta, casi contra su voluntad, la *Canace* de Sperone Speroni (28 s.), de la que, entre otros defectos, señala:

Perchè, o sono empi gl'incestuosi, ed in tal caso dov'è la mezzana bontà, che n'ecceiti compassione? O si dà la scelleraggine agli uomini si accresce agli Dii; e il Poeta non arrossisce di compartir'egli un'empio, perchè men'empi compariscano i suoi Attori.⁴⁷

Estas palabras bastan para que seamos conscientes de lo mucho que preocupó a Martello el modo de presentar a su Edipo, que no puede ser inocente, porque no puede estar predestinado a ser culpable e impío. Para lograr que sea él mismo quien se acarree la desgracia y a la par mantener el interés de la obra hasta el final, no sólo separa el conocimiento de que ha matado al Rey de su relación filial con él, como hacen otras adaptaciones, sino que cuando empieza la obra Edipo sabe que es culpable de regicidio.

5.1. — El comienzo de la obra es una buena combinación de Sófocles y Séneca. Frente a adaptaciones como las de Corneille y Voltaire, cuya escena inicial queda a cargo de personajes secundarios⁴⁸, Martello, siguiendo a Sófocles, presenta a Edipo, que

⁴⁶ No comenta Martello esta consecuencia que hemos indicado, pero no es casual que la escena elegida sea ésta en la que Torrismondo muestra que ha cometido traición por no poder controlar sus deseos.

⁴⁷ Valora de modo muy negativo la obra, de la que critica la indecencia y la osadía que el autor se atreve a presentar en escena, como, por ejemplo, los dolores del parto de la incestuosa joven. No debe extrañar este tratamiento, puesto que Ovidio en su *Heroida* XI, dedicada a la pareja de hijos de Eolo, pone en boca de Cánace una descripción extensa de los problemas del parto.

⁴⁸ En Corneille la obra empieza con el diálogo entre Dirce y Teseo, que se enfrentan a la decisión de Edipo de casar a Dirce con el hijo de Creonte, y en Voltaire la inician Filoctetes y Dimas, amigo tebano de éste, a partir de cuyo diálogo sabemos que Filoctetes y Yocasta se amaban, pero Filoctetes se fue, para evitar problemas, cuando ella tuvo que casarse con Layo, y manifiesta el héroe que sigue amando a Yocasta. Aunque los nombres de los perso-

acude ante su pueblo, al que se dirige como Rey solícito. Al frente de esa representación del pueblo está Crisanto⁴⁹, que reproduce a Edipo el oráculo (Acto I, escena 1ª, vv. 135-138):

*Sin'or l'Ombra di Laio non fu placata assai:
placheralla l'esilio di tal, che a lui funesto,
reo fu del Parricidio predetto e dell'Incesto.
Plachila; e da' tuoi mali, Tebe, respirerai.*

El oráculo es muy claro, pero Edipo dice que las cosas de los dioses son oscuras, que será difícil conocer al culpable y que, de no encontrarlo, él ocupará su lugar y partirá al exilio, con lo que acaba la escena. Jocasta, que ha estado presente en silencio, en la 2ª escena dialoga con Edipo, al que consigue arrancarle el secreto que lo mantiene siempre triste⁵⁰. Jocasta no entiende la razón por la que está triste, puesto que los dioses les protegen de la peste. Con ello el autor caracteriza a esta Reina de un modo totalmente diferente a como aparece en Sófocles, donde, sin ninguna duda, representa la majestad real, siempre con la actitud correcta, incluso cuando media entre Edipo y su hermano, Creonte, y sobre todo cuando se apercibe de que Edipo es el hijo que creía muerto⁵¹. Pero tampoco

najes secundarios no siempre corresponden a lo que representan en los textos clásicos, tanto Teseo como Filoctetes cuadran bien al papel que hacen en sus respectivas obras: ambos son nobles héroes, en especial Filoctetes, que responde bien a la imagen del héroe en la tragedia homónima de Sófocles, aunque aquí aparece joven y enamorado.

⁴⁹ Citamos los nombres de los personajes en la forma en que aparecen en la obra de Martello cuando estamos hablando de su papel en esta recreación.

⁵⁰ Séneca empieza la obra con un largo monólogo de un abatido Edipo, que se lamenta de ser responsable de la peste por estar marcado por los dioses, que le han asignado un destino que él conoce por un oráculo, a lo que sigue un breve diálogo con Yocasta.

⁵¹ No es casual que Sófocles no haga salir a Yocasta hasta que, desde el interior de palacio, oye los gritos de Edipo y su hermano. Sale a sabiendas de que su lugar no está a las puertas de palacio, irritada porque se peleen por lo que considera problemas personales mientras el pueblo sufre por la peste. La actitud de la Yocasta griega es siempre correcta y sólo se aparta del comportamiento acorde a su posición cuando, intentando calmar a Edipo, pronuncia

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

es como la Yocasta de Corneille o de Voltaire: ambas son buenas Reinas, a la par que esposas fieles, especialmente la Yocasta de Voltaire, una Reina que se ve obligada a casarse dos veces por obligación⁵². En claro contraste con la actitud suplicante del grupo de personajes mudos que acuden a pedir ayuda al Rey en la escena 1ª y con la del coro de mujeres y muchachas tebanas que tras la escena 2ª cierra el Acto⁵³, la pareja de Edipo y Jocasta parece sólo preocuparse de su futuro personal. Ambos se muestran con el egoísmo inconsciente de una pareja de enamorados con unas expresiones que recuerdan de cerca las de Fedra de Séneca y de Racine.

En *Edipo* de Séneca no hay referencia al parecido físico entre Edipo y Layo; en Sófocles (vv. 742 s.) apenas si comenta Yocasta su estatura y que ambos no difieren mucho en aspecto; tampoco es relevante en Corneille y Voltaire, y tampoco hay especiales efusiones amorosas entre los esposos en los cuatro referentes. En Martello, en cambio, cuando quedan solos los esposos, durante la larga y densa 2ª escena (vv. 215-496), asistimos a la explícita manifestación de amor de ambos empezando por Jocasta, que con sus ternuras consigue que Edipo le cuente la causa del sufrimiento que le embarga desde hace tiempo. Ese secreto es la causa de que las efu-

unos versos contra los oráculos y los adivinos e informa de la exposición y muerte de su hijo, versos que provocan las sospechas de Edipo.

⁵² Ambas muestra una prudencia mayor que la de sus respectivos Edipos. Baste recordar cómo la Yocasta de Corneille en Acto I, escena 4ª intenta calmar al alterado Edipo, que reacciona airado ante la negativa de Dirce a casarse con Hemón, y que en la escena siguiente soporta la acusación, por parte de Edipo, de ser ella la responsable de la peste y del silencio de los dioses por haber expuesto al hijo, vv. 370-376, y apunta ella la que es la causa real: que la muerte de Layo no ha sido vengada, vv. 377-386.

⁵³ En esta obra, como en *Elena casta*, hay varios coros, al acabar cada Acto, en los que se reflexiona o se cantan algunos temas relacionados con la obra. Este primer canto coral, vv. 497-573, con las modificaciones obligadas por el cambio de sexo, corresponde a la párodos del *Edipo* de Séneca, incluso leemos expresiones similares: el lamento por el fin de la estirpe de Cadmo, los cadáveres amontonados, etc.

siones amorosas de Edipo en el lecho sean comparadas con las de “un’ Uom d’età canuta”. G. Paduano apunta a la “colpa d’amore”, a una especie de sentimiento de culpa, que lleva a Edipo a la inhibición sexual, de la que se queja Jocasta en este pasaje; pone de relieve Paduano que es innovación de Martello el que sea propuesta de Jocasta que como castigo por la muerte de Layo a partir de ese momento no compartan el lecho, pero que “non esclude altri torbidi risvolti dell’eros-possesso”, como los celos de Jocasta por el eventual incesto futuro de Edipo con Merope⁵⁴. En nuestra opinión estos celos, que debieran ser lo que menos preocupara de esa impía situación, así como la insistencia en la falta de ardor erótico de Edipo, “volgarità” señala Paduano, debe ponerse en relación con el modo en que Edipo y Jocasta manifiestan su amor, muy cercano al de Fedra.

En la primera intervención de Jocasta, cuando reprocha al esposo su tristeza, le dice, vv. 221 s.:

*Noi ci amiamo, o Consorte, nè per lentar de’ sensi
i primi nostri affetti son fra noi meno intensi*

lo que es acorde con la afirmación de los vv. 337-342, cuando ya sabe que Edipo ha matado a Layo:

*E questo era, o infelice, che con fronte abbattuta
ti diportasti allora da un’ Uom d’età canuta,
e ch’io correr sentimmi più foco a questa faccia,
d’allor che Laio accolli fanciulla in fra le braccia.
Era il nostro accostarci qual di chi ruba, e pave,
e gli atti in sè soavi nulla avean di soave.*

Quejas amorosas de las que Edipo nos da las claves cuando relata su historia, la llegada a Tebas, tras vencer a la Esfinge y obtener el trono:

*Come tu mi piacesti, piacquiti, e ti piaceva
quel ravvisar, che festi di Laio in me l’idea ;
così il volto, e le spalle quello portar di poi
dicevi, e l’età sola distinguerci fra noi. 290
Somiglianza d’oggetto già caro, in altro oggetto*

⁵⁴ G. Paduano, op. cit., 315 s.

*si, che mal se n'avveda, trasporta un fido affetto.
Però mi amasti, e quella tal somiglianza ancora
Tebe deluse, ov'essa Laio in Edipo adora,
quasi che in me rivegga su questo Soglio avito* 295
quel Nipote di Cadmo seder ringiovenito.

Semejanza de aspecto que incluso hace que el pueblo le ame como si fuera Layo y que, con ironía trágica, le lleva a pensar que les recuerda a Layo rejuvenecido; semejanza que es la causa de que Jocasta le ame, como ella misma también le dice en los vv. 351 s.:

*Pur sapeasi, o crudele, quant'io l'amava, e sassi
che il sol tuo somigliarlo cagion fu ch'io t'amassi.*

Manifestaciones de este tipo no aparecen en las recreaciones precedentes, sino en boca de Fedra en la obra homónima de Séneca, en su largo parlamento a Hipólito, vv. 646 ss. Clara es la evocación en particular de los vv. 646-648:

*Hippolytus, sic est: Thesei vultus amo
illos priores quos tulit quondam puer,
cum prima puras barba signaret genas*

Pero sobre todo evoca la escena 5ª del Acto II de *Fedra* de Racine, donde Fedra declara su amor a Hipólito y en cuyo diálogo leemos:

*Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux.
Je le vois, je le parle, et mon cœur... Je m'égare,
Seigneur ; ma folle ardeur malgré moi se déclare.* 630
(...)
*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,* 635
(...)
*Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,* 642

En ambas obras el comportamiento de Fedra es considerado indecoroso, aunque pueda parcialmente justificarse por la creencia de que Teseo ha fallecido. Probablemente por ello no están esas referencias en boca de Jocasta, salvo cuando son un reproche a Edipo, cuando se queja de que él haya aprovechado el parecido físico con Layo para llegar a su corazón y también a su lecho.

Toda esta escena, si bien caracteriza al principio a Jocasta como una mujer superficial, preocupada por su felicidad personal, sobre todo tiene la función de mostrar que Edipo no es inocente. Será precisamente Jocasta quien le insista en que no lo es y en que con su silencio la obligó a casarse con el asesino de su marido, a pesar de lo cual, cuando él le tiende la espada para que lo mate, se muestra incapaz de ello:

*Ch'io ti miri, e t'uccida, non é possibil cosa,
che di Vedova a sdegno prevale amor di Sposa.* 430

El parecido se lo imposibilita. Pero además recuerda Jocasta que la sombra de Layo no pide su vida, sino el exilio, momento en el que nos damos cuenta de que lo que parecía un generoso sacrificio de Edipo, que se ofrecía a exilarse si no aparecía el culpable, no lo es, sino que es el pago obligado por lo que él ha hecho, y que no le pesa tanto hacerlo porque saldrá de Tebas para reinar en Corinto. Añade Jocasta que si los dioses le han perdonado, puesto que le premiaron con un reino el homicidio, ella no le va a matar, pero no seguirá compartiendo el lecho con él: le propone que se traten como madre e hijo, una muestra más de ironía trágica, muy explícita⁵⁵. En esta propuesta debemos ver, además, un intento de caracterizar positivamente a la Reina, la reacción correcta de una persona que se ha visto obligada a compartir el lecho con el que mató a su marido. Esto mismo podemos ver cuando Edipo le cuenta que alejó de palacio a Forbante, el único testigo vivo del encuentro con Layo, lo que le hace exclamar en el último parlamento de este Acto:

*Mentre, o signor, parlando m'apri più, e più la mente,
nè più sì reo ti scopro, ma nè più sì innocente.
Anzi che fra il peccare e il non peccar tu posto,
più mi sembri alla colpa, che all'innocenza accosto ;* 490

⁵⁵ Son numerosos los casos de estas referencias muy explícitas a la relación filial entre ambos, que en algunos casos son demasiado explícitas para un argumento que es bien conocido.

De este modo Martello nos muestra desde el principio un Edipo que en absoluto es inocente, porque se casa con Jocasta sabiendo que mató a su esposo y Rey de Tebas, y para evitar ser descubierto, aleja al único testigo superviviente; que está dispuesto a exilarse fingiendo asumir por magnanimidad un castigo que no merece, y lo hace porque sabe que será Rey en Corinto. Si en su momento hubiera declarado lo sucedido, hubiera podido obtener el perdón, porque la muerte fue en defensa propia; pero ahora ese silencio culpable tiene como consecuencia el incesto y haber engendrado hijos de esa relación. Es cierto que Edipo insiste en que la mente es inocente del homicidio, pero no lo es del silencio, agravado por haber comprado el silencio del testigo. Es la ambición de Edipo, que no quiere renunciar al trono, y probablemente el amor que, según dice, sintió al instante por Jocasta, un amor que no fue capaz de reprimir, lo que le hace culpable, como muy bien ha visto Jocasta.

Martello ha introducido el tema del amor en obras cuyos modelos sólo se referían a él de modo muy velado o simplemente no había lugar: lo hemos comentado en su *Ifigenia*, cuya protagonista se enamora de Pílates, pero renuncia a ese amor por seguir siendo sacerdotisa, y hace que Pílates le corresponda porque es idéntica a su prometida, Electra; en *Elena casta* vimos un firme amor conyugal entre Elena y Menelao, el rechazo a la pulsión erótica de Polibo y su reconducción a una unión conyugal; muy interesante es el tratamiento del amor en *Alceste*, que no se hace explícito en el referente griego y, en cambio, aquí es el motor de la acción; incluso lo introduce Martello en una trama secundaria en una obra tan poco apropiada para ello como *Edipo Coloneo*, donde Teseo se ha enamorado de Antigone. Éstos son amores castos, correspondidos o no, y los que no se presentan como castos por la violencia del sentimiento que atenta contra la moral, serán reconducidos gracias a la intervención divina. Caso paradigmático es el del Rey egipcio de *Elena Casta*, Polibo (Teoclímeno en el referente griego), que, en respuesta a su hermana, la sa-

cerdotisa Teonoe, que le reprende por la inmoralidad y la impiedad de sus pretensiones, dice en un parlamento en el que se queja de una diosa y una mujer (Minerva y su propia hermana), que nada saben de amor (Acto I, escena 1ª, v. 168): “Vedo il meglio, e l’approvo, e seguio il peggio”, un verso de resonancias cristianas a la par que antisocráticas. Este Rey acaba aceptando el matrimonio que diosa y hermana le ofrecen con la viuda Enone, con lo que esta tragedia tiene un *lieto fine* total, más completo que en su referente griego⁵⁶.

El amor entre Edipo y Jocasta, aunque tiene la apariencia de un casto amor conyugal, es transformado en una relación desordenada, que surge de una mentira, cuyo responsable espera que se fundamente en el afecto que une a Jocasta con Layo, con la persona a quien él ha matado, cuyo parecido físico se utiliza en interés propio, un parecido como el explotado en *Fedra* de Séneca y de Racine⁵⁷. Mientras que en esas dos tragedias el parecido es aducido por la que está dispuesta a cometer incesto, en este *Edipo* Martello pone la semblanza física en boca del varón que es el responsable de que efectivamente se haya cometido el incesto. También pone Martello en boca de Edipo la crítica a los augures cuando Jocasta le recuerda que el oráculo habla de parricidio y de incesto: en los vv. 395 ss., sin que le preocupe la coincidencia, censura a estos profesionales, a los que acude el vulgo, porque a él le hicieron un vaticinio que no se ha cumplido, le vaticinaron que cometería parricidio e incesto, razón por la que abandonó Corinto. Tiene buen cuidado Martello en distinguir entre la Divinidad y los adivinos, vv. 401 s.:

⁵⁶ Sobre la importancia del *lieto fine* en la dramaturgia martelliana, cf. Moraca, op. cit., 117-120.

⁵⁷ Muy interesantes a este respecto son las opiniones del Impostore en *Della tragedia...*, 79, cuando en respuesta a Martello reprocha a los modernos el tratamiento que hacen del amor y le sugiere que compare el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Racine, “quanto più scaltra, e con pretesti apparentemente onesti la vostra...”; siguen a esta afirmación páginas en las que se censura duramente la exaltación de esas pasiones indecorosas.

*Un' Addio, che per sempre lor risoluto io diei,
mostrò, che gl'Indovini parlano, e non agli Dei.*

Por evitar el cumplimiento de ese vaticinio comete el crimen involuntario, un crimen que considera menor a causa de dos crímenes graves que, según cree, ha logrado evitar.

Martello, acorde con las críticas que ha hecho a recreaciones anteriores, así como con las teorías que expone en escritos ya comentados, ha separado las dos agniciones, la del homicidio y la del parricidio e incesto, para lo que ha empezado la obra con un Edipo que es sabedor de lo primero, y que ha cometido el grave error, a la par que delito, de silenciar esa muerte; un Edipo, el suyo, que, en consecuencia, no es “un’ Uomo giustissimo, e molto più santo di Giove, di Apolline, e di Mercurio, e di tutti gli Dei di Varrone”, como el de Sófocles.

5.2. — El Acto II es una transición al III y IV, en los que pasarán a primer plano el tema del parricidio y el incesto, que en el I parece soslayarse. En este Acto II introduce Martello nuevos personajes que ayudan a caracterizar a los principales y a que avance la acción. Por ello en la escena 1^a aparecen Tiresia y su hija Manto, que dialogan con la Reina. Recordemos que así aparece Tiresia en Séneca, acompañado de su hija; hay, sin embargo, una diferencia fundamental: no hay aquí escena de sacrificio ante los espectadores ni de nicromancia, ambas tan importantes en Séneca y en Corneille. Esta escena es utilizada, entre otras cosas, para que Martello cree un diálogo entre mujeres, en el que Jocasta alaba la decisión de Manto de mantenerse virgen para dedicarse a la Divinidad y a la vez Manto le advierte del cuidado que debe a sus dos hijas, Antigone e Ismene. La escena 2^a introduce a Creonte, que en diálogo con su hermana se muestra preocupado y a la vez esperanzado en el descubrimiento del culpable; Creonte trae noticias de los sacrificios que se hacen para aplacar a Layo y de la actitud del pueblo.

Esas noticias interesan tanto a Edipo que provocan en la escena 3^a que se acerque corriendo y quejándose de su cojera,

repentinamente reaparecida, molestias en los pies que provocan la sorpresa de Jocasta, que desconocía esos daños. Los primeros versos de la escena muestran, además, la impaciencia de Edipo, un rasgo negativo de su carácter que será más adelante resaltado, acorde con el referente sofocleo, vv. 225-231:

*Quasi che ho maladetto questo dei piè dolenti
sorvenuto disagio negli ultimi momenti ;
onde mi fu impedito correr qual Cervo al fonte,
avido alle novelle, quai sien, che avrà Creonte.
Dimmi: l'interrogasti? Parla; che rispos'ei?
Che si mitighi l'Ombra, che planchinsi gli Dei?
A te, come a Sorella, schiusa avrà l'Alma intera.*

En esta larga 3ª escena, la última del Acto, que está protagonizada como en el Acto anterior por la pareja de esposos, se revela un secreto. En el Acto I era Edipo quien contaba el homicidio de Layo, en este Acto II es Jocasta quien cuenta un doloroso secreto que le ha traído a la memoria las heridas en los pies de Edipo: es conocido que tuvo un hijo de Layo, que murió y cuya urna con las cenizas está junto a las de los otros familiares; pero en realidad no están ahí las cenizas, porque, mientras ella estaba convaleciente del parto y le impedían ver al recién nacido con excusas varias, el padre se lo entregó a Forbante para que lo expusiera y fuera devorado por las fieras. De este modo Jocasta, además de recordar el suceso, en el que ella no tuvo ninguna responsabilidad, en oposición a las Yocastas de los referentes, también intenta liberar en parte a Edipo de su culpa, puesto que ha matado a uno que no era inocente, a un parricida, que de este modo obtuvo el castigo por su crimen.

Acaba el Acto un coro de augures, que han sido presentados de modo tan negativo y a los que se seguirá denostando en el Acto IV, pero cuyas profecías se cumplirán; este coro habla de manera simbólica de la estirpe de Lábdaco.

5.3. — El Acto III sigue más de cerca el argumento sofocleo, lo que provoca incongruencias. Edipo, que sabe que es él el homicida de Layo, pero desconoce que ha cometido parricidio e incesto,

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 15 (2013)

crítica de nuevo duramente a los adivinos, críticas que se redoblan a la llegada de Ificrate, el mensajero de Corinto, por el que se enterá de la muerte del supuesto padre, del Rey de Corinto, y de que se le espera para que se haga cargo del trono. Edipo, feliz ahora porque se considera a salvo del parricidio, anuncia que va a comunicar al pueblo que fue él quien mató, sin ser consciente de ello, al Rey de Tebas, y parte para preparar su traslado a Corinto, todo ello adobado con insultos y acusaciones a Tiresia. La actitud colérica de Edipo provoca que Jocasta en la escena 5ª pida comprensión a Tiresia, porque

*Ha l'Eroe di Corinto, qual Uomo, i suoi difetti.
In lui subiti sdegni, subiti in lui sospetti;
in lui breve alterezza, che alla ragion l'assorda,
tal che d'essere appena mortale ei si ricorda.
Ma per poco in quell'Alma rea passion si chiude: 175
là dove in lei sempre sua stanza ha la virtude;
e però, Santo Vecchio, colla pietà corona
tue sant'opre, ed all'Uomo l'umanità perdona.*

Tiresia es quien recuerda a Jocasta que, si bien Polibo ha muerto, la madre está viva y es posible el incesto, con lo que acaba la escena y entra el coro de soldados, que pone fin al Acto, cantando la belleza de la joven Manto, a la par que se burlan de padre e hija con manifestaciones propias de la soldadesca.

En este Acto vemos una diferencia muy notable con respecto al referente griego: Tiresia no sabe que Edipo ya ha cometido el parricidio y el incesto, y su última intervención en este Acto es utilizada para que Jocasta caracterice mejor al colérico Rey y para provocar los celos de la Reina, que se manifestarán en el Acto IV y serán la causa de que Ificrate relate el origen desconocido de Edipo.

El Acto IV es el de la revelación de la verdad, en el que de la alegría inicial de la Reina, primero, y del Rey, después, se pasará a la total desolación. Comienza el Acto con la entrada de nuevo de Creonte, acompañando a Forbante, con lo que Martello se aparta del referente griego, puesto que Sófocles, tras la escena de dis-

cusión entre Edipo y Creonte, que Martello no recoge, no vuelve a sacar a Creonte hasta el final de la obra, ya como regente. Aparece aquí de nuevo Creonte con los mismos rasgos que en el Acto II, prudente y respetuoso con los dioses; Martello tienen en cuenta que él será el que al final de la obra quede como regente. Ahora Jocasta cuenta al hermano el secreto de Edipo, el homicidio de Layo, y Creonte, en una actitud muy explotada por Corneille⁵⁸, equipara regicidio con parricidio, puesto que el Rey es el padre de todos sus súbditos, vv. 111 ss., lo que anima a Jocasta: se ha cumplido simbólicamente una parte del vaticinio. Creonte le advierte, sin embargo, de que queda por cumplir la segunda, el incesto, y que Merope tiene la misma edad que ella. Palabras que, junto a las de Tiresia, provocan sus celos:

*Mille furie gelose Tiresia, e tu, svegliaste
a lacerarmi il core colle occulte ceraste.* 140

La alegría que sentía Jocasta al comienzo de la escena 2^a, reaparece, exagerada, en Edipo en la escena 3^a, que, como un jovenzuelo inconsciente, está preparando el traslado al trono de Corinto. Ilusionado incluso, alaba a Corinto, ciudad que ahora considera más culta y pacífica que Tebas, en la que dejará a dos de sus hijos, a Eteocle y a Ismene⁵⁹. Pero Jocasta, con los celos que Tiresia y Creonte le han despertado, da pie a la intervención de Ificrate, que le contará a Edipo su verdadero origen. En esta recreación no es Edipo quien teme ir a Corinto por temer el cumplimiento del vaticinio: Edipo, con la imprudencia de la que antes habló Jocasta, no lo tiene en cuenta. Es ella, en una actitud propia y convencional en una mujer, quien se preocupa no por lo que de impío y contranatura tenga el incesto, sino por las repercusiones en su honra.

⁵⁸ Para las reflexiones sobre el magnicidio, que, junto con las relativas a la política matrimonial y de alianzas, convierten su *Cedipe* en una obra política, cf. Morales, op. cit., 235 ss.

⁵⁹ No es casual que se deje allí a Eteocles e Ismene y se lleve consigo a Antigone y Polinice, dado el comportamiento de Antigone con respecto al cadáver de Polinice.

La escena 3ª termina, siguiendo el referente griego, con la salida de Jocasta, que ya conoce la verdad y de modo velado anuncia su suicidio. La última escena, también siguiendo el referente griego, es la de la revelación de la verdad a Edipo, tras el diálogo entre los dos pastores, Forbante e Ificrate. En este caso es un coro de poetas el encargado de poner el final al Acto, mientras cantan el final de las desgracias de Tebas.

5.4. — Todo se ha revelado ya, primero a Jocasta, que entró en palacio advirtiéndole de lo que iba a suceder, después a Edipo. El Acto V se dedica a la exposición de las consecuencias y a la reflexión que deje claras las causas de lo sucedido. Es el Acto en el que, a la par que se busca seguir el referente griego, más se aparta de él tanto en la forma como en el contenido, puesto que especialmente en él debe dejar claro Martello que conjuga la preceptiva aristotélica con las teorías jesuíticas sobre el teatro. Ya hemos comentado la importancia que los jesuitas conferían a la función pedagógica del teatro, que debía lograrse mediante el terror y la compasión. Por ello, aunque mantenga el modo y el orden de autoinflingirse los castigos Jocasta y Edipo, introduce cambios significativos, puesto que se explaya en la descripción de la muerte de Jocasta con detalles espeluznantes, más propios de Séneca o de la dramaturgia posterior.

Forbante empezará a narrar lo que ha sucedido en palacio y lo acabará Tiresia, que vuelve a salir a escena y que se valdrá de su capacidad adivinatoria para conocerlo. Se sigue, pues, la convención griega de no representar acciones violentas que ocasionen la muerte en escena, pero se introduce a Tiresia con un papel muy relevante. Ante varios personajes, entre ellos Crisanto, que reaparece ahora en una especie de composición anular, Forbante describe el suicidio de Jocasta, que siguiendo a Sófocles, se cuelga en su habitación, pero de nuevo introduce un cambio Martello: Edipo, temeroso de lo que Jocasta haga, derriba las puertas de la habitación y, al intentar evitar el suicidio, lo precipita.

*alla un tempo Regina, ma ch'or pendea dagli alti
travi, e a un Diadema appesa dava gli ultimi salti.* 125

Tras una descripción poética del salto de Edipo para salvarla, con tan mala fortuna que precipita la muerte de Jocasta, concluye Forbante:

*Così avvien, ch'ei, calcata chi partorillo, uccida,
con una incestuoso, ma con due parricida.* 140

Un resultado que sobrepasa lo que anunciaba el oráculo. La descripción, prolija, es ciertamente espeluznante y carga las tintas en el horror del resultado final. Forbante describe la reacción de Edipo, al que apenas pueden contener los guardas de Creonte, pero no se atreve a contar cómo se arranca los ojos, lo que hace Tiresia, que no ha estado presente, pero obtiene el conocimiento por su condición de adivino.

En la última escena, también muy larga, vv. 203-410, salen al escenario Edipo y Creonte, acompañado de sus guardas. Primero pide Edipo perdón público a Creonte, después a Tiresia, y pide que lo lleven fuera de Tebas para seguir su castigo. Ocupan la mayor parte de la escena las intervenciones finales de Edipo y de Tiresia: a Edipo, que se duele de sus desgracias y manifiesta su preocupación por sus hijos, que deja al cuidado de Creonte los varones y de Manto las niñas, responde Tiresia en el parlamento final de la obra. Él es quien explica lo sucedido, quien da instrucciones sobre el cuidado de los hijos y quien avanza en parte lo que sabemos que les sucederá tanto a los hijos como al propio Edipo. En boca de Tiresia vemos la explicación de las modificaciones que ha introducido Martello en la trama y que hemos ido siguiendo: la Divinidad no puede ser responsable de las desgracias que sufre Edipo, sino que las personas libremente las provocan con sus actos. Veamos algunos versos:

*Giusti ognor furo i Numi. Laio fu Parricida :
Volle uccidere il Figlio ; lui dunque il Figlio uccida.* 338
(...)

*e non è forse rea, qual sembra altrui, tua mente ;
ma non quanto a te sembra, tanto è forse innocente.* 348

(...)

*Sapevi essere in colpa, non già d'un Padre ucciso,
ma d'un Re, sul cui Trono festi adorarti assiso.
Nè contento di questo, la man pur sanguinosa
Del trafficato suo Sposo stendesti alla sua Sposa.* 356

(...)

*Or va', trionfa, e taci, dove allor men tacendo
quel delitto fuggivi dei due, c'ha più d'orrendo.* 364

Fue su silencio el que le hizo culpable, puesto que le llevó a cometer crímenes más horribles. Con todo anuncia Tiresia que su final no será tan terrible como ahora parece, puesto que tampoco es merecedor de tan gran castigo, sino que le augura el final de *Edipo en Colono*, y acaba su intervención pidiendo respeto:

*e mentre in guida ai suoi Destini io lo licenzio,
l'accompagni un pensoso, compunto, alto silenzio.* 410

5.5. — Pone fin al Acto y a la obra un coro de ancianos, que pide respeto por Edipo y exhorta a sacar conclusiones de lo que ha sucedido; del público se espera, pues, lo que según Creonte experimenta el pueblo de Tebas:

*che non parlano un motto, che non respiran quasi,
tanto in lor pietà, orrore, stupor può de' tuoi casi.* 238

Estos versos muestran claramente la intención de Martello al componer esta recreación del *Edipo Rey* de Sófocles, acorde con la dedicatoria y el proemio. Se trata de un final en el que se hacen explícitas las intenciones que puede seguirse a lo largo de la obra, a la que las largas intervenciones de Edipo y de Tiresia confieren un carácter excesivamente narrativo y didáctico, sólo parcialmente mitigado por la intervención del coro, en este caso mucho más corta. Ayuda a comprender la importancia que Martello da a presentar en escena de manera muy explícita las consecuencias de los actos de Edipo, la comparación con el final de *Edipo* de Corneille, en el que, tras una rápida descripción de la muerte de Yocasta y de la ceguera de Edipo, no hay explicaciones, ni sale a escena Edipo, pero se reproducen sus palabras, en las que reivindica la libertad de decidir cegarse para no contemplar el Cielo, a la

Divinidad, y son Teseo y Dirce quienes piden silencio y entran en palacio. La severa solemnidad de Corneille, que apenas saca conclusiones, dejando escaso margen de reacción al público, despedido casi al instante de conocerse el suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo, es sustituida por la larga escena que hemos comentado, en la que, en presencia de quienes simbolizan a Tebas, Creonte y Crisanto, con sus acompañantes, se muestra, como en Sófocles, al héroe caído, Edipo cegado, y Tiresia, que aporta la explicación teológica.

6. — En su recreación de *Edipo Rey* de Sófocles elimina Martello los personajes secundarios de las tramas amorosas de sus precedentes, de Corneille y de Voltaire, pero refuerza el amor entre Edipo y Jocasta con unos rasgos que lo hacen realmente incestuoso, tomados de *Fedra* de Séneca y Racine, de los que se sirve para caracterizar de modo más negativo el silencio culpable de Edipo. El amor conyugal tantas veces alabado por Martello en sus tragedias *a lieto fine*, como en la coetánea *Elena casta*, que acaba con el reencuentro de Elena y Menelao y la unión bendecida de Polibo y Enone, es aquí utilizado para hacer más culpable la actitud y el proceder de Edipo y más dolorosa la asunción de la verdad por la Reina cuando es consciente de que Edipo ha utilizado el parecido físico con Layo para lograr su amor.

Martello modifica los referentes griego y latino de *Edipo* con la finalidad de crear una obra que siga los preceptos aristotélicos, pasados por el tamiz de la verosimilitud, obligada en esta época, y sobre todo que se adapte bien a la interpretación que de la preceptiva aristotélica hicieron los tratadistas jesuitas, que apuestan muy claramente por la función pedagógica del teatro, que él comparte. En su *Apologia dell'Autore a chi legge*, en la edición de su teatro de 1723, que parece un testamento literario, indica:

Io, com quegli, che non solamente della Poetica facoltà, ma della Teologia, e della sì naturale, come Morale Filosofia mi son dilettato, ho questi più austeri Studi con quello della Poesia ricreati (...) e finalmente nel Teatro comprensore di tutte le sorte

di Drami, come Filosofo morale, e conoscitore di tutti i Caratteri delle Genti, mi son diportato. (2 s.).

Por ello, en la madurez de su producción literaria, se decide “come Filosofo morale, e conoscitore di tutti i Caratteri delle Genti” al fin a adaptar la tragedia considerada el modelo subyacente en la *Poética*, y por ello se la dedica al Cardenal Cornelio Bentivoglio, buen conocedor de Aristóteles y de Edipo.

Resumo:**Palavras-chave:**

Resumen: Pier Jacopo Martello (1665-1727) prefería a Eurípides como referente para sus tragedias de tema griego, pero también compuso *L'Edipo Coloneo*, influido por "Longino" (ca. 1710-1713), y *Edipo Tiranno*, la primera que pensó componer y la última que acaba (publicada en 1723). La clave de que en la madurez de su producción literaria se enfrente a una obra que considera difícil de adaptar, puede dárnosla la dedicatoria indirecta al Cardenal Bentivoglio, traductor de la *Tebaida* de Estacio y autor del *Compendio della Filosofia Morale secondo la mente di Aristotile*. Martello dedica a este culto Cardenal, que se ha ocupado como traductor de una obra en la que aparece un Edipo acorde al catolicismo ortodoxo y que en ese momento está escribiendo un tratado de filosofía moral según Aristóteles, una recreación de la que es considerada la tragedia modelo de las reflexiones de Aristóteles en su *Poética*. Y lo hace consciente de los problemas a los que se enfrenta, tanto por la necesidad de adaptar la obra a la verosimilitud que exige la dramaturgia coetánea, como, sobre todo, por las implicaciones religiosas en el debate "predestinación vs. libre albedrío" que comporta el diferente tratamiento de la figura de Edipo. El resultado es una obra diferente a las restantes tragedias de tema griego de Martello.

Palabras clave: Eurípides; Martello; *Edipo Tiranno*; Aristóteles.

Résumé:**Mots-clé:**