



GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

MARTÍNEZ DE LA ROSA ANTE EL MITO DE *EDIPO*:
TEORÍA CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA.

TRABAJO DE FIN DE GRADO REALIZADO POR

MARÍA JOSÉ NAVARRO AZORÍN

DNI:

BAJO LA DIRECCIÓN DE

D. ABRAHAM ESTEVE SERRANO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Facultad de Letras

Curso 2015-2016

Convocatoria de julio

CONTENIDO

Resumen	3
Introducción	4
Objetivos y metodología	5
Fuentes	6
1. La Poética y las Notas	6
2. Edipo y Advertencia	7
1. la teoría dramática de Martínez de la Rosa en la <i>Poéticas</i> y anotaciones	9
1.1. La fábula	10
1.1.1. La unidad de acción	11
1.1.2. La extensión material de la tragedia y el número de actos	12
1.1.3. La unidad de tiempo	14
1.1.4. La unidad de Lugar	16
1.2. La exposición	21
1.3. El nudo o trama	24
1.4. La cuestión	25
1.5. El Edipo	26
1.6. Los personajes	29
1.7. El estilo	30
1.8. La versificación	31
2. Aportación teórico-crítica en la <i>Advertencia</i>	33
3. Tratamiento comparativo de los textos	46
3.1. Comparación del Edipo de Francisco Martínez de la Rosa y Sófocles: Actos y escenas	46
3.2. Los personajes en ambos Edipos	58
3.3. Las acotaciones	59
Conclusión	60
Bibliografía	61

RESUMEN

Nos proponemos contextualizar el hecho poético de la teoría dramática que Martínez de la Rosa aporta en las notas a su *Poética* (que vemos en el canto V *De la tragedia y de la comedia*). Regidos por su afán teórico-crítico, conseguimos a nuestro parecer, una antología donde destacamos los puntos más importantes de esta teoría, como son la *fábula*, *el estilo*, *los personaje*, entre otros. Ejemplificamos estos tanto con el *Edipo* del autor, como el *Edipo rey* modélico de Sófocles.

Del mismo modo y continuando con el recorrido del autor a través de los diversos traductores y autores, de distintas nacionalidades, que recrearon el modelo adaptándolo al teatro moderno. Consideramos crear una antología de la *Advertencia* a su obra *Edipo* para mostrar la tradición de este, las deficiencias de sus adaptaciones posteriores y las razones que llevan a Martínez de la Rosa a crear esta obra.

Finalmente, guiados por las lecturas de los textos, decidimos crear un análisis comparativo del modelo de Sófocles y de Martínez de la Rosa. En este análisis presentamos las similitudes entre los personajes y las escenas, tanto para comprobar las soluciones que el autor ofrece para su *Edipo* “perfecto”, como para mostrar una adaptación, que consideramos sin errores, del *Edipo* en el siglo XIX.

Palabras claves: *Antología*, teórico-crítico, *Poética*, *Edipo* y análisis comparativo.

We intend to put into context the poetic fact of dramatic theory provided by Martínez de la Rosa in the notes to his poetics (which we see in *canto V of tragedy and of comedy*). Guided by its theoretical-critic eagerness, from our point of view, we got an anthology where we highlight the most important points of this theory, such as *the fable*, *the style*, *the characters and more*. We exemplify these both the *Oedipus* of the author, as *Oedipus the King* model by Sophocles.

In the same way and continuing with the author's journey by the various translators and authors from different countries, that recreated this work adapted to the modern theatre. We consider making an anthology of the *Warning* to its own work *Oedipus*, to show the tradition of this, the deficiency of it following adaptations, besides the reasons that lead Martínez de la Rosa to create this work.

Finally, guided by them readings of their texts, we decided to create a comparative analysis of the model of Sophocles and of Martinez de la Rosa. In this analysis, we show the similarities of the characters and the scenes, both for check them solutions that the author gives for his “perfect” Oedipus, as to show an adaptation, consider without errors, of the Oedipus in the 19th century.

Key wors: anthology, theoretical-critic, Poetic, Oedipus and comparative analysis.

INTRODUCCIÓN

El autor que nos ocupa, Francisco de Paula Martínez de la Rosa, nace en Granada a finales del Siglo Ilustrado: 10 de marzo de 1787 y fallece en Madrid el 7 de febrero de 1862. Nació bajo el seno de una familia adinerada, lo que le permitió estudiar filosofía y letras, además convertirse en licenciado y maestro de artes.

Con la llegada de la guerra, participará activamente en la resistencia patriótica frente a los franceses, pero con el avance de estos se verá forzado a marcharse a Cádiz con su familia. A pesar de la guerra, el autor comenzó una gran actividad política y literaria.

Por motivos políticos, y con los cambios de reinado se vio obligado por su implicación política, a exiliarse a Francia e Inglaterra, entre otros lugares, lo que le llevo a aumentar sus conocimientos literarios, y estar en contacto con otros movimientos, como ocurre con el romanticismo.

Muchos autores consideran a Martínez de la Rosa un ecléctico, y esto ha hecho que la crítica tanto en la primera mitad del siglo XIX como posteriormente, sea poco favorable y ha dejado su obra vacía, a medio camino entre el neoclasicismo y el romanticismo.¹

Destacaremos que sus experiencias vitales repercuten directamente en su creación literaria, además de su condición de maestro, lo que aumentará su afán de escribir notas, con el fin de que estas sean útiles a los próximos estudiosos, como vemos en la *Advertencia* a su *Edipo*.²

Escribió numerosas obras con trama histórico-política, pero también sus obras se componen de producción lírica, con inspiración neoclásica, con ideas tanto románticas como contemporáneas; en cuanto a la producción teatral se componía tanto de tragedias neoclásicas, como dramas históricos y costumbristas.

¹ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, páginas 44-45.

² Letras hispánicas, Alonso Seoane, M.J. *La conjuración de Venecia*, introducción página 13, 26-27.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Martínez de la Rosa es autor de una tragedia de tema clásico, el *Edipo* y lo es también de una *Poética* clasicista acompañada de un cuerpo amplio y pormenorizado de notas que aclaran, amplían y matizan los conceptos expuestos de manera sintética en el “corpus” básico redactado en verso.

Nuestro propósito es intentar contextualizar el hecho poético (*Edipo*) en el marco de una teoría dramática de forma modélica, en este caso en un mismo autor se da el cultivo de un género dramático, concreto (tragedia clasicista de tema mítico) y la reflexión teórico-crítica sobre esa misma categoría genérica.

Martínez de la Rosa en su *Poética* y correspondientes *Notas* alude reiteradamente al *Edipo* de Sófocles, no podía ser de otra forma la desdichada historia del mítico rey, que sirvió a Aristóteles como referente básico a la hora de teorizar sobre la tragedia en su *Poética*.

El tema de Edipo fue llevado al teatro en tiempos distintos y por autores distintos, Martínez de la Rosa, con el espíritu crítico que le caracterizaba, pasó revista a algunas de las obras sobre el tema producidas por la cultura literaria europea. En parte de ellas señala aspectos que no le parecen afortunados y decide embarcarse en la aventura de escribir un *Edipo* en el que sean subsanados aquellos defectos que él cree ver en la tradición indicada. El resultado es la publicación de su *Edipo* precedido de una *Advertencia* justificadora de su empeño.

Nuestro trabajo ha consistido en una lectura atenta de los textos poéticos y teórico-críticos ya indicados, nuestra intención ha sido permanecer fiel a los textos y ofrecerlos de manera sistemática y completa en un proceso comparativo. El resultado creemos que se asemeja a una antología de textos en la que se percibe con cierta nitidez el pensamiento teórico y dramático de Martínez de la Rosa en un tema tan controvertido como es la presencia de *Edipo* en los escenarios de tiempos distintos.

1. LA POÉTICA Y LAS NOTAS

La *Poética* de Martínez de la Rosa fue publicada en París en 1827 mientras este se encontraba en el exilio, lo que hará que no cuente con la simpatía de los partidarios del romanticismo y sea interpretada como obsoleta.³ Según Llorens su *Poética* no difiere de la de los clasicistas del siglo XVIII, porque establece que la fantasía se debe frenar con el buen gusto. También observará que el autor, intenta justificar las << leyes eternas del gusto >> en las <<Anotaciones>> aunque algunos ejemplos no concuerdan con sus afirmaciones.⁴

Según Navas Ruiz, en el *Discurso* de Agustín Durán publicado en 1828, pondera la labor crítica de su *Poética* y la traducción en verso de la *Epístola a los pisones*.

Debemos destacar que Martínez de la Rosa en las anotaciones hace una defensa de la lengua española a través de ejemplos y reprueba a los poetas, tanto del siglo XVI como del siglo XVII, por su falta de originalidad y extravagancia. Además concibe un problema de grado de la distinción entre prosa y verso, dándole más valor al ritmo que a la rima. Hablará de la irregularidad métrica en la época castellana, de la función primordial de la música en la poesía y de la época de Alfonso el Sabio como del momento en que aparece el octosílabo.⁵

Otro crítico de la *Poética* será Menéndez Pelayo, quien piensa que su *Poética* quizás debería “tenerse por el mejor cuerpo de doctrina literaria que entonces había en España”⁶. Por su parte, José Checa Beltrán va a desaprobare el texto poético: “por su anacronismo” por ser una “apología fallida de la literatura española”, también por “la trivialización de la poética clasicista, y porque “sus ideas responden a una concepción dogmática y poco flexible de la teoría literaria”.⁷

James F. Shearer resumen lo seis canto, comentando que el canto primero es el más genérico y está sacado, a excepción de unas citas de autores españoles, de Aristóteles y Horacio. En el canto segundo continúa con las ideas de Aristóteles y Horacio aunque utiliza solo ejemplos españoles en las *Anotaciones* y aparece un “nacionalismo” más acentuado en los cantos *De la versificación* y *De la índole propia*

³ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, página 107.

⁴ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, páginas 107-108.

⁵ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, página 110.

⁶ Menéndez Pelayo, M. *Don francisco Martínez de la Rosa*, páginas 277-278.

⁷ Beltrán, J.C. *El cambio del Siglo*, página 313.

de las varias composiciones. En el tercer canto conforma un tratado de la versificación española sin ejemplos de la literatura española, en el cuarto pone de manifiesto la voluntad de consolidar una continuidad entre los poetas latinos y griegos con los españoles. En el quinto trata la tragedia con referencias extranjeras abundantes, además de la comedia a la que le asigna una función didáctica; y el sexto lo dedica a la epopeya, acudiendo a los textos clásicos.⁸

También subrayará Shearer que Martínez de la Rosa, desempeña tres funciones en la *Poética*: la de historiador, la de crítico y la de polemista.

Tenemos que remarcar que las ideas que emanan de la *Poética* no son órdenes o máximas, sino consejos que pueden o deben tenerse en cuenta. Incluso, debemos considerar que la *Poética* es un producto ideológico que se encarga de reproducir la noción del sujeto y legitimar la ideología de este, por lo que en muchos casos la ideología ha sido la burguesa ya que se fundamentaba en la razón y la libertad.

2. EDIPO Y ADVERTENCIA

El autor en su Edipo refleja la historia de un joven príncipe de Corinto, a quién el oráculo le predice un terrible futuro, pues este mismo matará a su padre y cometerá incesto junto a su madre. El joven aterrado por los futuros sucesos, decide alejarse de su patria y con ello evitar los augurios. Tras algunos años de reinado en Tebas, Edipo se encuentra acongojado por las muertes y los males que acechan a su nueva patria. De modo que buscando la solución a los males de su reino, es informado de que los dioses buscan que sea castigado el asesino del anterior rey, Layo. Estos afirmarán que no cesarán las penurias hasta que consigan su propósito. Así el protagonista, conocerá en su afán por descubrir al asesino, que el anterior rey también consulto al oráculo y este le predijo que su hijo le mataría y yacería con su esposa. Es entonces cuando, tras varias averiguaciones, y la aparición de dos mensajeros, saldrá a la luz la verdad, descubriendo al fin que su esposa es su madre y que el viejo al que mató en un arrebato en su juventud, era su padre. En suma, Yocasta se suicidará y Edipo será castigado, hasta el final de sus días.

En la versiones del mito mostradas por la obra *El gran libro de la mitología griega*, basado en el *Manual de mitología griega* de H.J. Rose, traducido por Jorge Cano Cuenta, edición 2008, veremos que Edipo no siempre recibe el castigo que los dioses y el mismo se impone por el asesinato de su padre y el incesto con su madre,

⁸ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, página 116.

pues en ocasiones se dice, que este nunca llegó a tener hijos con Yocasta, y es por ello que la pena debe ser menor, de modo que solo morirá Yocasta, y el continuará reinado en Tebas.

En otras versiones se comenta que Yocasta conocía la verdad desde el principio, pero que por temor a su esposo, no dice nada y esto la lleva a suicidarse. Incluso en el *Edipo en Colona* de Sófocles, este tras arrancarse los ojos y ser desterrado, se marcha al desierto, junto con sus hijas (dependiendo de la versión, va con una o con las dos) y en este momento se le comunica que sus hijos lo buscan para que se alíe con uno de ellos y así ganar la guerra al contrario. Lo que finaliza con la muerte de los hijos y la ascensión a los cielos de Edipo. Con este acto final se muestra el perdón de los dioses.

La tradición del Edipo, según Alborg, acabó con la obra de Martínez de la Rosa, pues fue el último que trató este tema en el ámbito literario. Aunque contradiciendo sus palabras tenemos que reconocer que la obra de Sófocles se versionó en la ópera, y en el teatro, que actualmente continúa representándola.

También debemos señalar que el mito pervive en el psicoanálisis, por S. Freud, quien a partir de la obra creada por Sófocles, va a estudiar y trabajar el complejo de Edipo, que consiste en el amor de un hijo por el progenitor del sexo opuesto y el odio de este por el del mismo sexo.

La tragedia *Edipo* fue publicada en el tomo IV de las *Obras literarias* de Martínez de la Rosa, en 1828 y se representó el 3 de febrero de 1832. En este texto Martínez de la Rosa manifiesta el romanticismo conservador de signo cristiano, porque los personajes se refieren, cuando dialogan sobre el destino de los dioses, al dios de la tradición cristiana y no a la tradición pagana de la antigüedad.⁹

Esto hace que el texto de Martínez de la Rosa se acerque más al romanticismo conservador. Construye el texto el autor, con cinco actos y romance histórico, con lenguaje elevado que aporta solemnidad y lentitud y ritmo logrado. Consiguiendo de este modo suplir los errores comentados en la *Advertencia*. Donde hablará del *Edipo* de Voltaire, Corneille, Mr de la Motte, Maffei, entre otros. Para el autor, como vemos en la *Advertencia*, el teatro español no había tratado el tema y solo los aficionados tenían noticias de la traducción de Pedro Estala creada a finales del siglo XVIII.

En la *Advertencia* remarcará como mayores errores: la extraña ignorancia de Edipo, ya que Yocasta sabía varios detalles de la muerte de Layo y el paradero del único

⁹ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, páginas 140-141.

testigo; y suprime el personaje de Creón, cuñado de Edipo en la tragedia griega¹⁰. Debido a esta supresión, Martínez de la Rosa decide que Edipo debe dudar de su propia mujer y conseguir así mantener la incertidumbre, además incorpora ritos religiosos para conferirle un aspecto antiguo y venerable, y a la familia, para proporcionar sensibilidad, imaginación y un lenguaje animado.

De este modo, según José Vara, aporta un argumento nuevo siguiendo la estructura de Sófocles hasta conseguir mejorar la tragedia, y marca que otro de los cambios que va a hacer es utilizar el coro solo hasta el acto tercero, remplazándolo por el pueblo, ya que pierde el partido que buscaba sacarle, prolongando el cuarto acto con diálogos de Edipo, dejando preparado el quinto para el desenlace.¹¹

1. LA TEORÍA DRAMÁTICA DE MARTÍNEZ DE LA ROSA EN LA *POÉTICAS* Y ANOTACIONES

En este apartado vemos la teoría que Martínez de la Rosa crea en las *Notas* a la *Poética*, obtenidas de la obra *Poética española*, 2ª edición corregida, editorial París 1834, de la que hemos obtenido las páginas para citar, que vemos entre paréntesis.

Estas se encuentran en el canto V *De la tragedia y de la comedia*, es donde vamos a encontrar su teoría teatral con mayor desarrollo. Comenzarán sus *Notas* sobre este canto en la página 347, y finalizará sus referencias a la tragedia en la página 375.

En la primera nota definirá lo que es tragedia *la tragedia no refiere, sino imita y representa una acción grave, capaz de excitar terror y lástima en el ánimo de los espectadores, procurando, que la ficción se acerque, en cuanto sea posible y conveniente, a la realidad* (p. 347), esto ya lo presentaba Aristóteles en su *Poética*, afirmando según cita Martínez de la Rosa que [...] *es tal la inclinación natural del hombre a la imitación, y tanto lo que se complace su amor propio al descubrir la semejanza que media entre el trasunto y el original, que nos agrada ver bien imitados aun aquellos objetos cuya vista no podríamos tolerar* (p. 347). Continuará el autor, argumentando, que es por ello que *la tragedia produce en el ánimo una sensación viva que le conmueve, pone en ejercicio su sensibilidad, aunque sin llegar hasta el punto del dolor y congoja que la realidad misma, que es lo que probablemente intentó expresar Aristóteles en un pasaje que por muchos siglos ha hecho delirar infinito a sus comentadores* (p. 347), en otras palabras, la tragedia va a crear sentimientos en el

¹⁰ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, página 144.

¹¹ Diputación de granada, *Crítica e historia de un escenario*, página 146.

espectador o lector, y esto ocurre, porque imita la realidad misma, pero no van a ser tan fuertes los sentimientos reflejados, porque no son vividos en realidad.

Continuará citando a Aristóteles, para explicar la sensaciones que produce la tragedia, así vemos como Martínez de la Rosa, explica lo comentado por Aristóteles en el capítulo VI de su *Poética*, donde dice *la tragedia por medio del terror y la composición purga aquellas dos pasiones*, y el autor explica *les quita la parte acerba y dolorosa que tendría la realidad, y no les deja, por medio de la imitación, sino el grado de fuerza conveniente para producir una sensación agradable* (p. 347). Es decir, que las sensaciones que produce la tragedia no están basadas en la imitación, sino en la fuerza que produce la sensación, lo que podría ser, el ímpetu con que se imite o la puesta en escena, que dependerían de los actores en la representación, y del autor de la obra en su creación.

A partir de este punto, hará dos observaciones acerca de la tragedia, la primera de ellas, se basa en que *las tragedias que no nos agitan y conmueven, nos disgustan por insulsas y frías*, esto es, la tragedia que no consigue crear o mover un sentimiento en el lector o espectador, pierde todo el espíritu trágico; por otro lado, la segunda observación que hace es que *cuando el poeta por anhelo de parecer muy trágico traspasa cierto límite y llega a causarnos horror con los objetos que presenta a la vista, ya el placer desaparece; porque se acerca demasiado a la sensación ingrata que produce la imitación, a la que produciría la misma verdad* (p. 347). En otras palabras, la tragedia debe dejar una profunda impresión, acabando con un fin desgraciado, pero no desgarrador, para que el espectador quede satisfecho con la obra.

Así ejemplifica Martínez de la Rosa que *se ve, [...] con un profundo terror a Mocásin, cuando sale de la sala del tremendo tribunal de Venecia y se detiene un instante al entrar por la fatal puerta; pero cuando se le ve ajusticiado, ya se experimenta un horror tan desagradable que obliga a apartar la vista del odioso espectáculo* (p. 347).

1.1. La fábula

En la nota 2, de esta misma página 347, comenzará tratando la *fábula* de la tragedia, que *se entiende el arreglo de su plan, la disposición de las diversas partes que constituyen la acción representada*, lo que es lo mismo, es la disposición y el planteamiento del texto. En lo que respecta a la *fábula*, Martínez de la Rosa va a dar

algunas reglas, que van a ir desde la *unidad de acción*, pasando por la de *tiempo*, para finalizar en la de *lugar*.

1.1.1. La unidad de acción

La primera de las unidades, que presenta es la de *acción*, que comienza en la nota 2 hasta la nota 8 abarcando desde la página 348 y finaliza en la página 352. Nos presenta la *unidad de acción*, como la *más común a todos los tiempos y países, y la más necesaria en el drama* (p. 348). Martínez de la Rosa muestra que para que la unidad de acción tenga una impresión profunda, necesita dirigir todo a un solo punto, es decir, que deben ir todos sus argumentos o descripciones dramáticas destinadas a un tema. *Nada facilita más conseguirlo que el que todas las partes se dirijan a un solo punto, pues entonces la memoria no se fatiga, el entendimiento no se distrae y el corazón recibe más de lleno la impresión que se solicita* (p. 348). Por tanto, cuanto más se dirija el drama a un solo punto, más sencillo será que este llegue al receptor, le produzca empatía, y lo comprenda.

Mencionará que *cuando la acción dramática no tiene la necesaria unidad. Los inconvenientes que de ello resultan son sumamente graves: una acción doble, encaminada a dos blancos diferentes, o una sola tan enmarañada y confusa que no nos deje percibir un centro único, divide o abruma la atención* (p. 348). Esto es, podremos encontrar una acción doble con dos resultados distintos, o una acción única que supondrá un problema de comprensión para el espectador, por ello, recomienda como esencialísima la unidad de acción.

De modo que nos dará una pauta fundamental, para reconocer si el drama tiene o no unidad de acción, esta es *observar si todo su argumento puede reducirse a una sola y única cuestión, propuesta desde el principio, oscura e incierta durante el curso del drama y aclarada y resuelta al fin* (nota 3, p.348), por tanto, si toda la obra, está destinada a una sola acción, podrá resumirse y comprender, ya que se verá a lo largo de toda la tragedia.

Martínez de la Rosa mostrará dos ejemplos al respecto, el más importante de ellos va a ser el *Edipo*, comentará *el asunto trágico más celebrado del teatro griego, recomendado como modelo por Aristóteles y admirado en todos los siglos y naciones, [...] el Edipo, encierra un gran mérito, pues además de haberlo tratado Sófocles entre los griegos, lo trató también Eurípides, [...] Julio César, que ensayó este asunto en Roma antes que Séneca; en Francia lo han tratado Corneille, Voltaire y La Motte; y en*

Italia y en España no ha faltado quien haya traducido la obra griega, como lo han hecho Orfatto Giustiniano y Estala (nota 3, p.348).

Después de estas palabras, reseña el argumento del *Edipo rey* de Sófocles, *este príncipe que se cree hijo del rey de Corinto, ha huido de aquel país para evitar que se cumpla el fatal oráculo de Apolo, que le había anunciado que sería parricida e incestuoso; después de haber abandonado, con aquel motivo, a los que reputaba sus padres, dirígese a Tebas, afligida entonces por la Esfinge, le vence y salva al pueblo, el cual, agradecido, le da el trono vacante por la muerte del rey Layo, justamente con la mano de la reina viuda. Todo esto se supone sucedido antes que principie el drama; pero desde que empiezan las averiguaciones sobre quién había dado muerte a Layo [...] y desde que principia el público a sospechar si realmente será Edipo el culpado. Toda la curiosidad e interés de los espectadores se reduce a un solo punto. A saber: si efectivamente es Edipo el homicida que se busca, y si se ha cumplido en él el fatal oráculo (nota 3, p.348).*

De este modo muestra Martínez de la Rosa la cuestión del *Edipo*, pues alega que esta cuestión de que depende no solo la suerte de una familia augusta, sino la felicidad de un reino, es la única sobre la que versa el drama, y afirmará que en ella [...] se observará como ha bastado a aquel gran poeta para componer su tragedia sin mezcla de ninguna materia extraña (nota 3, p.349).

1.1.2. La extensión material de la tragedia y el número de actos

En lo que respecta a la extensión material de la tragedia y el número de actos, que vemos en la nota 4, de nuevo va a tratar este apartado bajo una regla que es *anteponerse a la costumbre de cada nación y seguir el ejemplo de los mejores maestros* (p. 349), esto es debido, a que la mayoría de las obras, sobre todo la tragedia, son fundamentalmente imitación, reflejan la nación del autor, por ello continua diciendo *no solo por el influjo que tienen los hábitos, [...] sino que por que suelen traer su origen del carácter mismo de la nación* (p. 349), es por ello, que no todas las obras representan la misma nación o el mismo carácter, ya que no todas las tradiciones son iguales, debido a esto, puede ocurrir que sea difícil entender una obra, que provenga de una nación distinta a la propia.

Destacará que en la obra *lo esencial es que no haya en ella partes inútiles, [...] sino que los episodios que se unan a la acción principal sean necesarios, si es posible, para su mejor desarrollo; o por lo menos estén enlazados con tanto arte que parezca*

que contribuyen a sostenerla y auxiliarla (p. 349). Por otro lado, aclara que *aquellas partes extrañas y mal embutidas producen en el drama un efecto aún más reprehensible que los ripios en los versos* (p. 349). En conclusión, introducir partes o escenas en el drama, que no ayudan en el desarrollo de este, es inútil y no favorecen a la fluidez del drama.

Ejemplificaré estos argumentos con *el Edipo* de Corneille y Voltaire; dice así *se extraviaron dos autores tan célebres como Corneille y Voltaire a fuerza de querer aumentar con partes inconexas e inútiles el sencillo plan de la tragedia de Sófocles* (p. 349). Critica a Corneille citando a este mismo, quien dijo de su obra que *carecía del principal encanto que está en posesión de captar el aplauso público*, y añade Martínez de la Rosa *imaginó este desacertadamente los amores de Teseo, rey de Atenas, y de una princesa hija de Layo, que ofuscan el asunto principal, dividen el interés que debía recaer enteramente sobre Edipo y embarazan el curso de la acción desde el principio al fin* (p. 349).

Por su parte, comenta que Voltaire, escribe un *Edipo* muy superior al de su antecesor, pero cediendo como él *a los caprichos de la moda o no ha hallado en el drama griego materiales bastantes para el suyo*, pues remarca Martínez de la Rosa que *imaginó los amores episódicos del aventurero Filoctetes y de la anciana reina de Tebas, [...] que deslucen y entorpece los tres primeros actos y que disgustan aún más en la representación que en la lectura, [...] lleno por otra parte de mil bellezas, pero que no alcanzan a disculpar la falta de conexión de todas las partes con un fin único, que es en lo que consiste la unidad de acción*, entonces cita, *un crítico francés observó que si después de leer el primer acto de aquella tragedia, saltase el lector hasta la mitad del tercero, la acción principal pudiera anudarse igualmente bien*, cosa que no negó el propio Voltaire (pp. 349-350).

En la nota 5 de la página 350, sigue mostrando que *la tragedia no elige para sus imitaciones cualquiera acción común de las que estemos viendo suceder todos los días, sino una grave desgracia de la que ocurren a personas muy elevadas por su poder o por otra causa semejante* (p. 350), esto es, la tragedia no selecciona sucesos comunes, es decir, que puedan sucederle a cualquier persona, sino que serán hechos, que les ocurren a personas con una clase social superior. Con ello se trata de *despertar la curiosidad y de conmover el corazón* (p. 350).

En esta misma nota, explica que cuando una obra, es repetida o las impresiones que esta da son muy comunes, se pierde la fuerza de la acción, y son menos llamativas

para el público, como vemos en sus palabras *las impresiones repetidas pierden por eso mismo su fuerza, lo contrario se verifica cuando la acción trágica presenta un aspecto singular y extraordinario, y hasta la misma grandeza de los personajes no solo hace más verosímil la elevación de pensamientos y de estilo que la tragedia requiere, sino que contribuye poderosamente a que consiga esta su principal objeto* (p. 351). En otras palabras, al usar el autor, personajes de una clase superior, hace que la acción o la obra tengan mayor verosimilitud.

Un ejemplo de esto es *el Edipo en Colonna* de Sófocles, donde se aprecia un personaje ciego, desterrado, que se agarra al brazo de su hija, merecedor de la compasión del público, no solo por su condición, sino por su destino, por todo aquello anterior, que ya ha ocurrido y que estaba destinado a vivir.

En la nota 6 de la página 351, comenzará a tratar el alma de la tragedia, para el autor es *la lucha y contraste de pasiones, sin las cuales no parece sino un cuerpo muerto y helado* (p. 351). Y *para que la tragedia pueda conmover fuertemente, se procura con razón [...] presentar el contraste de violentas pasiones, luchando con los sentimientos de la naturaleza* (nota 7, p. 351). El coro ayudará a preparar el ánimo de los espectadores o lectores, para los sentimientos que la escena va a producir, autores como Sófocles, aumentarán los sentimientos dándole un color más sombrío y religioso a la escena.

Aclarará Martínez de la Rosa, en la nota 8 de la página 352, *una imitación no es una copia servil ni es dado a un poeta llevar en el teatro la ilusión a tal punto que crean los espectadores estar viendo realmente el palacio de Argos o Tebas, y las desgracias de Edipo o Agamenón* (p. 352). Pero a pesar de ello, continúa afirmando que *el arte puede aspirar a tal perfección, que el espectador olvide insensiblemente que la acción que ve representar es fingida* (p. 352). Es decir, que la obra puede estar tan bien configurada o debe estar configurada, para que el espectador, no perciba que todo es fingido.

1.1.3. La unidad de tiempo

Martínez de la Rosa va a tratar la unidad de *tiempo*, en la nota 9 de esta misma página 352, alegando *procuraré dar una idea clara de aquel precepto, alejando las cuestiones inútiles y los sistemas extremos* (p. 352). Parte de que la tragedia debe acercarse *en cuanto sea posible a la verdad misma*, y afirma que *será más perfecta la imitación si la acción representada puede haber sucedido realmente en las dos o tres*

horas que dura el drama (p. 352). Esta afirmación de Martínez de la Rosa, se debe a que el teatro griego no disponía de medio para mantener una acción, un tiempo mayor que el de las horas de sol.

Por ello continua el autor *la gran dificultad de lograrlo en otros, y la escasez de argumentos que se brinden a ello, hizo desde muy antiguo que se pensase en conceder alguna más anchura a los poetas, tanto en favor suyo, como del público* (p. 353). Sigue citando a Aristóteles *la tragedia procura en cuanto es posible, encerrarse en un período de sol o traspasarlo poco*, a este respecto infiere 1º *que el rigor de la unidad de tiempo no era muy antiguo en el teatro griego*, 2º *que aun después de establecido, se entendía por esta regla que la acción del drama se supiese ejecutada y concluía en un periodo de sol, [...] 3º que este término no es tan riguroso y perentorio que sea una falta imperdonable, prorrogarlo un poco más* (p. 353).

Siguiendo con esta cuestión, cita a Corneille quien *no dudó en decir, en sus Discursos sobre el drama, que extendería aquella licencia hasta treinta horas; y aun después se manifestó más laxo en su doctrina, diciendo que “no se hable de doce ni de veinticuatro horas, sino que se procure estrechar cuanto sea posible la duración de la acción dramática para aproximarla a la verdad, puesto que es una imitación”* (p. 353), con cuyo dictamen se mostró de acuerdo Voltaire.

Esto llevó a que se entendiera la *unidad de tiempo* como que el drama dura unas veinticuatro horas, donde Martínez de la Rosa definirá *aquel espacio es suficiente para el cómodo desarrollo de una acción dramática, y el asenso del público que no echa de ver en tales dramas nada que perjudique a la verosimilitud* (p. 353).

Corneille tras las primeras aclaraciones, aconsejará según muestra el autor, *que cuando no pueda el poeta observar exactamente la unidad de tiempo, cuide de no poner en su drama ningunas señales que denoten la duración de la acción* (p. 353), de otra manera, si no controlas la unidad de tiempo, mejor no hagas alusión a ella, siguiendo esta regla, podrá fluir entonces la imaginación del auditorio, *que seguirá con interés el curso de la acción, sin percibir muchas veces que este es algo violento y precipitado* (p. 353).

Al final de esta misma nota 9, de la página 353, comenzará Martínez de la Rosa, a tratar las diferencias apreciables, entre el teatro griego y el teatro moderno, sobre todo en lo que a puesta en escena se refiere. Vemos que *en el teatro griego no quedaba nunca la escena vacía de gente, ni suspensa la atención de los espectadores, los entreactos los llenaba el coro, que unía con su canto un grupo de escenas con otro; de*

tal suerte que el público veía seguidamente y sin interrupción el curso del drama (pp. 353-354). El recurso del coro, va a ser un elemento importante para el teatro griego, como vemos en el *Edipo* de Sófocles, que ayuda a aclarar las escenas y marcar los cambios de estas, mientras que el *Edipo* de Martínez de la Rosa, apenas utiliza este recurso, sino que ayudan a la fluidez del discurso, sin llegar a aclarar la escena por lo que hace más una alabanza o invocación.

En lo que respecta al teatro moderno, se aprecia *más señalada la división de actos; entre uno y otro media algún tiempo, no se oye en el intervalo nada concerniente al drama; y si esto es poco favorable al fin que este se propone, porque se distrae la atención y el ánimo se enfría, no tiene duda que favorece mucho a los poetas respecto a la unidad de tiempo, [...] entre actos han sucedido cosas necesarias al curso del drama, y el público lo concede sin dificultad, no habiendo en ello nada que dañe a la verosimilitud* (p. 354). Esto es, el recurso de entreactos, servía para mantener al auditorio pendiente y así también se podían introducir acciones que favorecerían el curso de la obra; por ello es importante que si hay alguna parte de la acción que se ve supuesta, se desarrolle delante de los espectadores para que estos perciban la acción como verosímil, como por ejemplo ocurre en el *Edipo* del autor, quien utiliza a Hyparco, para comentar algo que no ha pasado a la vista del público, como es la muerte de Yocasta.

También lo vemos en el ejemplo del *Edipo*, citando a Martínez de la Rosa, que dice así *cuando en la tragedia de Sófocles envía Edipo a buscar a un tebano, que iba en compañía de Layo cuando fue asesinado. Para que declare las circunstancias de su muerte [...] al ver que van a buscarle al final del acto III, el público no nota ninguna inverosimilitud al verle comparecer al final del IV, y no se detiene siquiera a reflexionar si puedo verificarse este incidente en el tiempo que ha estado cantando el coro durante un entreacto [...] reconoce entonces que el público no extraña que venga tan pronto, sino más bien están impacientes, y al ver que Edipo pregunta al pueblo si es aquel que viene a lo lejos, desean que el coro responda que sí, y hasta les parece que tarda* (p. 354).

1.1.4. La unidad de Lugar

Esta es la última de las unidades que presenta. Comienza en la nota 10 de la página 354. Según el autor consiste *en el sentido más riguroso, en que nunca se mude la escena, es decir, que dure todo el curso del drama, y se suponga que la acción*

representada sucede en el mismo sitio (p. 354). Esto lo podemos ver tanto en el *Edipo* de Martínez de la Rosa como en el modelo de Sófocles, ya que ambas acciones, suceden en el exterior. Aclara en esta misma nota que Aristóteles no precisa sobre esta unidad, ni ningún otro maestro de la antigüedad, por ello afirma que *al dictarla los modernos, se fundan en una razón sólida*, esto se debe a que *contribuye al efecto que intenta producir un drama, la ilusión de los sentidos, y que en cuanto sea posible debe acercarse la imitación a la verdad* (p. 354).

Esto es, cuantos menos lugares presente una obra dramática está aportará mayor verosimilitud, pues *si el espectador ve siempre ante sus ojos una misma escena, por ejemplo una plaza, es más fácil que se consigan aquellos objetos que no cuando ve mudar las decoraciones* (pp. 354-355), por esto, el drama que mantenga esta regla se aprecia como el más perfecto, como le ocurre al *Edipo*, que solo presenta un decorado, el exterior del palacio.

Expone Martínez de la Rosa que *en el teatro griego el lugar que constantemente representaba la escena era un sitio público que cuando más admitía alguna leve mudanza para acomodar la decoración al drama particular que se representaba, pero que por lo común solo tenía relación con la especie general a que el drama correspondía* (p. 355). Esto hacía, que la decoración fuera análoga, y con ello conseguían que el coro pudiera encajar en la obra, ya que si el drama ocurriera en lugares privados, sería inverosímil la aparición del coro.

Remarca el autor, *los antiguos no hablaron de la unidad de lugar, que necesariamente practicaban; puesto que no había sino una sola especie de decoración para cada clase de drama* (p. 355). Tras estos, afirma que la obra que mejor se adapta a los sitios públicos es el *Edipo*, al contrario de lo que ocurre con muchos otros dramas. Por su parte, citando a Corneille decía acertadamente “*que los antiguos se permitían aquella libertad, que escogían por lugar de sus comedias, y aun de sus tragedias, una plaza; pero que el por su parte se ratificaba en que si se las examinase a fondo, se vería que más de la mitad de lo que en ellas se dice estaría mejor dicho en una casa que en la plaza*” (p. 355).

Tratará también Martínez de la Rosa a los críticos franceses que son los más rígidos en lo que se refiere al uso de la *unidad de lugar*, según el autor *son excelentes dramáticos,[...] que han logrado que su teatro sea el más arreglado de Europa, han conseguido en algunos de sus dramas unir a las demás bellezas, la fiel observancia de la prescrita unidad* (p. 356); así que tratando el teatro francés, pondrá como ejemplo a

Voltaire, quien dice *no entender por unidad de lugar el que siempre se represente en el mismo sitio, antes bien, que la escena pueda pasar en muchos lugares representados verosímilmente en el teatro[...]*, añade Martínez de la Rosa *quejándose, por tanto, de la mala construcción de los teatros, porque fabricados con más arte “ pudieran presentar a la vista todos los sitios particulares en que pasa la escena, sin dañar a la unidad de lugar, la cual comprende”* (p. 356), a pesar de su queja, Voltaire se valió en ocasiones, de los mismos medios que los griegos para componer la unidad de lugar de sus obras.

Dejando a un lado Voltaire, nombrará el autor, a otro de los trágicos franceses importantes, Racine, argumenta que *es el que mejor ha observado la unidad de lugar*, al que alabarán autores como Geoffroy, comentando *en la mayor parte de las obras maestras de Racine se señala con admirable exactitud el lugar de la escena* (p. 356). En resumen, los críticos franceses intentarán cambiar la unidad de lugar, de modo que esta evolucione y se diferencie de la que los griegos tenía, pero esto supone algunos inconvenientes, y es que por mucho que intentarán cambiarlo, muchos de ellos continuaban con el modelo antiguo. Esto lo ejemplifica Martínez de la Rosa, con Racine, *por no faltarse aparentemente a la deseada unidad y conservar la misma decoración durante todo el drama, no se repara en representar incidentes que no han podido suceder en un mismo sitio, por evitar una inverosimilitud se cometen varias* (pp. 356-357).

Para Corneille según el autor era *menester por necesidad hallar el modo de dar alguna amplitud respecto del lugar, así como se ha hecho respecto del tiempo*. Por su parte opina él *no hallo grave inconveniente en que se mude el lugar de la escena, con la que se observen dos condiciones. Primera: que no sólo no se varíe de pueblo, sino que toda la acción pase en un espacio reducido, como una plaza, un templo y el interior de un palacio contiguo y aun todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio* (Cosa que podemos apreciar en su *Edipo*). *Segunda: que nunca se verifique la mudanza de decoración en medio de un acto, cortando la trabazón de las escenas y perjudicando al efecto del drama, sino en los entreactos; como también lo recomendó para en caso necesario Corneille* (p. 357). En otras palabras, si se va a cambiar el decorado, es mejor que cambie entreactos. Es más, con que cambie una sola cosa, es suficiente, de este modo se mantiene la verosimilitud, ya que el cambio es tan sutil que el auditorio no percibe nada extraño.

Al echar la vista atrás, manifiesta que los griegos pudieron *no valerse de una facultad semejante, como sospechaba Metastasio, porque no tenían los mismos medios*

que los modernos y añade en mi concepto, les hubiera sido imposible verificarlo con igual ventaja que nosotros, a causa de que la representación del drama no se interrumpía nunca, quedando siempre actores o coristas en el teatro. Sucede al contrario con los modernos, pues en los entreactos producen una suspensión total y dejan despejada la escena, denotando la división de las partes subalternas de que se compone la acción principal y finaliza no veo notable perjuicio en que se varíe la escena de los diversos cuadros, siempre que se haga únicamente en caso necesario y con gran circunspección y miramiento (pp.357-358).

En la nota 11 de la página 358, continuará con la *unidad de lugar*, en este apartado observamos la diferencia entre la acción que simplemente se nombra en la escena y la que se representa. Comienza, *en todo drama hay que observar dos cosas: la parte de acción que se representa delante de los espectadores y la parte que se supone sucedida fuera de su vista y que algún actor les relata. Ni en una ni en otra debe suponerse nada que parezca inverosímil* (p. 358). Esto es algo que ocurre en el *Edipo* de Sófocles y a su vez en el de Martínez de la Rosa, pues ambos narran a través de otro personaje, la escena de muerte de Yocasta, y la de Layo.

Esto le hará plantearse la siguiente cuestión *¿Más qué parte de la acción deberá representarse y cuál referirse?* A lo que responde, *por regla general debe narrarse lo menos posible, porque el drama es por su propia índole activo, y porque causa más impresión en el ánimo de los espectadores lo que ven que no lo que oyen* (p. 358). Es por ello, que no todo se ve en la escena, pues alega que hay cosas en el drama que el poeta debe evitar que pase, como por ejemplo, ocurre cuando Edipo se arranca los ojos, esta escena está mejor narrada que representada, debido al horror que puede producir al auditorio.

Uno de las obras que pone como modelo es la *Medea* de Séneca, sobre lo que no se debe poner en la escena, *Séneca o el poeta latino autor de Medea, presentó una escena que en vez de terror trágico ofrece un horror de tal naturaleza que solo un pueblo feroz pudiera tolerarlo* (p. 358). En otras palabras, el exceso de verosimilitud, puede hacer que el público se escandalice, incluso se incomode con el drama.

Veremos que tras esto, aprecia que una nueva reglas *que han intentado introducir algunos legisladores franceses y que comúnmente se repite como cosa asentada, suponiendo que se ha tomado de los antiguos; tal es el precepto de no ensangrentar la escena*. Explica que ya Aristóteles se refiere a esta regla, como las pasiones, que en vez de mover sentimientos, se convierten en ‘padecimientos del

cuerpo', es decir, que las pasiones pasan a ser derramamientos de sangre cuando se representan en escena, como sería ver a Edipo, ensangrentado tras sacarse los ojos. Por su parte, manifiesta que otros de los autores antiguos Horacio *no prescribió a los autores dramáticos la supuesta regla; y solo al aconsejarles que no presentasen a la vista de los espectadores cosas que en vez de ser creídas solo excitarían repugnancia* (pp. 358-359).

Afirmará que Boileau dijo como Horacio que *"hay objetos que el arte con prudencia debe comunicar por medio del oído y ocultar a la vista"*, pero no expresó de modo alguno que no pudiera presentarse en la escena ningún espectáculo sangriento (p. 359). El espectáculo sangriento, lo podremos ver tanto en el *Edipo* de Sófocles, como comenta el propio Martínez de la Rosa *en el quinto acto de la tragedia de Sófocles, en que aparece aquel monarca teñido con su propia sangre, al momento después de haberse arrancando los ojos* (p. 359), de modo similar, lo presentará el autor, aunque con la delicadeza de una venda empapada, en lugar de con los ojos ensangrentados.

Continúa en la página 359 *en cuanto a la práctica de los griegos, si se entiende por no ensangrentar la escena, no presentar cadáveres, vemos que frecuentemente usaban en sus tragedias este recurso aun sin necesidad, solo por aumentar el terror en el público*. Por su parte, expone que los romanos *cuyo duro corazón necesitaba impresiones violentas y les hacía recrearse con luchas de gladiadores y combates de fieras, no serían ciertamente los que desterrasen de su teatro el derramamiento fingido de sangre* (p. 359). Esto lo podemos ver claramente en el *Edipo* de Séneca, quien describe el sacrificio de dos reses, por parte de Tiresias, para conocer los designios de Edipo. Martínez de la Rosa comenta de la obra de Séneca, *en su Edipo, la reina Yocasta sale a matarse en el teatro "hiriendo con su mano el seno que había podido contener justamente un hijo y un esposo"* (p. 359); mientras que si vamos al *Edipo* modélico y al de Martínez de la Rosa, la muerte es relatada por otros.

En la página 360, continúa con un recorrido del tratamiento de esta regla por distintos países, mostrando contrarios a los ingleses, como muestra, *su caudal trágico casi puede decirse que está reducido al que les dejó el célebre Shakespeare, no serán tampoco citados en apoyo de la supuesta regla (derramamiento de sangre); pues cabalmente se les presenta como ejemplo escandaloso del abuso contrario* (p. 360). Los alemanes serán más permisivos, pues *admiten muertes hasta en sus dramas; así como el español las admitía aun en sus antiguas comedias*. Mientras que en Italia, según

Martínez de la Rosa *la tragedia moderna, el adusto de Alfieri, ha sobre salido tanto [...] hasta el punto de dar norma al teatro trágico de su nación, no ha creído deber sujetarse a semejante precepto [...]* (p. 360).

En lo respecta al teatro francés dice *acusado por el extremo opuesto, ni a otros autores menos célebres, me limitaré a los tres clásicos*, el primero de los clásicos a los que se refiere es Corneille, *pues fue el que más evitó ensangrentar la escena*, quien cita comentando a Aristóteles *si es una regla la de no ensangrentar la escena, no es seguramente del tiempo de Aristóteles, el cual nos enseña que para conmover se necesitan cosas que causen espanto*, tras estas palabras ejemplifica Martínez de la Rosa con el Edipo de Corneille, *si evitó Corneille presentar a Edipo, como lo hizo Sófocles [...], no dice que lo hiciera por no quebrantar las reglas, sino “por no lastimar la delicadeza de las damas, que componen la parte más bella del auditorio”* (p. 360).

El otro autor clásico que va a tratar será Voltaire, criticando de este que *no aprobaba la nimia delicadeza que se intentaba introducir; aunque estaba lejos de proponer [...]* “*que se convierta el teatro en un lugar de carnicería...*” (p. 360).

Continúa en el mismo párrafo, comentando, que este no entendía el por qué no podían asesinar los protagonistas a otros, pero estaba permitido que estos se suicidaran. Así concluye, con las palabras de Voltaire, *todas estas leyes de no ensangrentar la escena, de no hacer hablar más de tres interlocutores, etc., son leyes que, en mi concepto, podrían tener algunas excepciones en nuestro país como las tuvieron en Grecia* (pp. 360-361)

Finalizará este apartado, en la página 361, aportando su opinión, *he entrado en estos pormenores porque nada juzgo tan perjudicial como algunos principios generales, que así en literatura como en materias más graves se profieren magistralmente* (p. 361), afirmará hacia el final de la nota 11, *lo único cierto en este punto, es que deben evitarse los espectáculos que causen horror; y que las heridas, muertes o cosas semejantes, aunque puedan presentarse en la escena, no deben multiplicarse en demasía, porque entonces se disminuye su terrible efecto y pudieran llegar hasta el extremo de parecer ridícula* (p. 361).

1.2. La exposición

Encontramos está en la nota 12, de la página 361. La definirá como *destinada a indicar a los espectadores cuál es el argumento; de cuyo fin se infieren sus principales reglas* (p. 361). Seguidamente vemos que explica la postura de Boileau, *debe hacerse*

cuando antes la exposición, como recomendó Boileau; pues los espectadores están impacientes por conocer el asunto que va a ocupar su atención y desean saber todas las circunstancias necesarias para tomar interés y seguirla en su desarrollo; así que los mejores maestros procuran desde el principio enterar al público del argumento del drama, del lugar en que pasa la acción, del carácter de las principales personas que van a concurrir a ellas y a veces de la hora en que se supone que principia (p. 361). Esto lo podemos ver en el *Edipo* de Sófocles, quien va a mostrar en su obra, todo lo que ocurre, y en qué lugar sucede, para la mejor comprensión del auditorio.

A continuación en este mismo párrafo, dará las pautas para la exposición, afirma que la exposición debe ser clara, *pues que su objeto es facilitar la inteligencia del drama, y cuando es oscura o enmarañada no solo procede contra su propio fin* (p. 360). Otra de las cualidades que esta debe tener es ser breve, *no solo por lo que esto contribuye a su claridad, sino porque el público no sufre con paciencia que se le detenga largo tiempo dándole las noticias previas, antes que empiece el curso de la acción* (p. 361), es decir, hay que evitar un trama larga y lenta, que desespere al público.

Además la exposición tiene que ser ingeniosa, *hecha con tal arte que no descubra su designio de enterar del argumento a los espectadores, sino que logre con su fin de un modo oculto e indirecto* (p. 361). Esto es, que logren entender los espectadores la trama, sin explicársela de manera explícita.

Muestra que la razón de esta regla, se debe a la imitación, *pues es más perfecta cuando no parece que el poeta se acuerda si quiera del auditorio, sino que la acción está sucediendo en el teatro cual quiera en el mundo*, el problema que esta regla conlleva, según señala es que *es imposible que se logre esta ilusión cuando advertimos que lo que están diciendo los actores en las primeras escenas no es necesario ni contundente para la acción, sino expuesto allí conocidamente para que nos enteremos del asunto* (p. 361). Por tanto, el mayor problema es que si no está bien ejecutada la regla, el público se percatará de que la obra está escrita para que la entiendan; cuando tendría que fluir, de forma verosímil, y así no verse el artificio creado para su entendimiento.

En la página 362, remarca, que al buscar esta regla en los antiguos, no fueron tan ingeniosos como los modernos, ya que *hacen aparecer un dios para instruir al público del argumento*. Esto es debido a que *los dramáticos latinos se valieron de prólogos separados del drama y destinados únicamente a exponer el argumento y suministrar los antecedentes necesarios; y aun presentaron como mejora notable el introducir una*

especie de personas llamadas protáticas, que solo servían para el exposición, oyendo de boca de alguno de los principales interlocutores lo que quería el poeta que el público supiese, pero que después ni contribuían a la acción dramática, ni volvían siguiera a presentarse (p. 362). En el *Edipo* de Martínez de la Rosa, un personaje que podemos caracterizar como protático, es Hyparco, apenas contribuye en el drama, y sobre todo sirve, para dar anuncio a personajes o al final de la obra, relatar la locura de Edipo y la muerte de Yocasta; una función similar, tendrá Corifeo en el *Edipo* de Sófocles.

Por su parte, el teatro moderno, como muestra el autor tiene algunas clases de exposiciones, que se acercan demasiado a las antiguas y por ello *deben evitarse en cuanto sea posible: tales son, por ejemplo, las que se hacen por medio de un monólogo, cosa que afirma repugna a la verosimilitud ver en el curso de un drama que un personaje agitado por una pasión vehemente hable solo en la escena [...] no deja de parecer extraño y frío a los espectadores* (p. 362). A pesar de esta queja, podemos ver, que en su *Edipo*, se sirve del monólogo, que siempre cae en el personaje principal, como en la escena III del acto I.

Continuando con este tema, afirma que *mucho se asemeja también esta clase de exposición, y es por tanto poco recomendable la que se hace por medio de un diálogo entre un actor principal y un confidente*, el problema según presenta, que ello conlleva es que *cabalmente los asuntos que sirven de argumentos a las tragedias son por lo común acontecimientos públicos, de gran interés para las naciones y los príncipes; y nada hay menos verosímil y que por tanto descubra más de lleno la falta de arte que oír a una persona referir a otra aquello mismo de que debe estar enterada, en cuyo caso conoce el público que a él van encaminadas las palabras que parecen dirigidas al confidente* (p. 362). Así que para solucionar este problema recomienda *que se suponga ocurrida alguna nueva causa o circunstancia que motive hacer entonces aquella comunicación* (p. 362). Y el mérito de esto, es que *al mismo tiempo que se manifiesten al confidente algunas circunstancias ocultas, vayan estas enlazadas de tal suerte con los sucesos públicos, que indirectamente y como sin intención se entere de ello a los espectadores* (p. 362).

Es por esto, que muestra, que la mejor exposición es la que está entretejida con la acción, es decir, *que al paso que se va esta desenvolviendo suministra sucesivamente las noticias, [...] entonces el espectador se instruye insensiblemente sin notar el designio del poeta* (p. 362).

1.3. El nudo o trama

Nos presenta el nudo o trama, en la nota 13 de la página 363. Para Martínez de la Rosa esta parte *es una de las más esenciales y en que más debe lucir su inventiva el poeta* (p. 363). Observamos que agrega al respecto que *en la tragedia, que es imposible que [...] sienta en el ánimo fuertes conmociones, (pues las acciones) nacen de la incertidumbre, de la alternativa de temor y de esperanza, del flujo y reflujo encontrados, nacidos de situaciones opuestas y que sacudiendo reciamente el alma, producen el placer propio de esta especie de composición* (p. 363). Esto es, que el nudo o la trama de una tragedia, se verá motivado, por aquello terrorífico que caracteriza al género.

Tratará el concepto de *fábula compuesta* de Aristóteles, así pues Martínez de la Rosa, la define como *los dramas en que los personajes que nos interesan mudan de estado, pasando por ejemplo, de la felicidad al infortunio; o en que se aviva el interés y se despiertan los afectos por medio de reconocimientos inesperados que varían la situación respectiva de los personajes* (p. 363). Este suceso, como vemos, hará que los espectadores se mantengan en un estado de turbación o nerviosismo, así que al mudar los personajes, se consigue sustentar el efecto del drama, pero si el personaje no tiene una evolución, es más probable, que el auditorio pierda el interés.

De modo que afirma, *es necesario que el interés vaya graduándose sensiblemente, y que al paso que en cada escena se estreche más el nudo dramático, crezca el contraste y la lucha de pasiones* (p. 363). Esto ocurre en el *Edipo* tanto de Sófocles como de Martínez de la Rosa, pues encontramos en un principio a un Edipo, preocupado por las desgracias que le ocurren al pueblo, un Edipo que injuria acerca de aquellos que le ven como el problema (aumentando por tanto, las pasiones), y que madura, al descubrir que él es el culpable, acatando los designios, y cargando con la culpa como le corresponde. De este modo al evolucionar el personaje principal, observamos el contraste y la lucha de pasiones.

Lo esencial, para el autor es que la acción dramática *vaya subiendo como por una especie de escala sin descender nunca y sin descansar siquiera en el mismo punto*, pero supondrá dificultades, que irán aumentando conforme se precisan las reglas. La primera de ellas es *que no se quede nunca la escena vacía; pues cuando durante un actos se van todos los actores que estaban en el tablado y salen otros, media un instante de interrupción que corta la trabazón del drama y entibia la atención* (p. 363), para que esto no ocurra, recomienda Martínez de la Rosa que *quede un actor a lo menos en*

el teatro sin dejar al ánimo ni un instante siquiera de reposo (p. 363). La segunda regla es más indispensable que la anterior, es que no salga nunca ni se retire un actor sin que aparezca el motivo, traba sumamente embarazosa al poeta, pero que está apoyada en razón (pp. 363-364). Es por esta segunda regla, que apreciamos en el *Edipo* de ambos autores (griego y moderno), que casi nunca los personajes salen de escena sin motivo, como cuando Hyparco, personaje de Martínez de la Rosa, sale de escena, para buscar a Phorbas (servidor de Layo), mientras que en el de Sófocles es Creonte, el que lo hace.

Mostrará que Corneille, está a favor de esta segunda regla, pues le cita así, *recomienda que todo actor dé cuenta del motivo de su entrada en la escena, y solo se manifiesta dispuesto a dispensar del rigor de esta regla en la primera escena de cada acto* (p. 364). Aunque ambos autores estén de acuerdo con esta regla, apreciaremos en la obra de Martínez de la Rosa, como vemos en la escena IV del acto V, que Yocasta estando en escena, se marcha, para ya no volver a salir nunca más.

1.4. La cuestión

La explicación que encontramos sobre la cuestión, nota 14 de la página 364, es que es similar a la trama, pues dice así *la cuestión que encierra todo el drama, y que aparece incierta durante su curso, queda al final resuelta; y esta solución o desenlace exige aún más arte en el poeta que la formación del nudo mismo* (p. 364).

Afirma el autor, que *deberá aparecer enredado y estrecho, y que luego se desata como por sí mismo. La perfección consiste en que este el desenlace preparado y oculto con tal maestría, que el espectador no lo adivine ni prevea, pero que conozca luego, al punto que se verifique, que se deriva de los acontecimientos del drama y del modo más sencillo y natural: casi se avergüence de no haberlo acertado* (p. 364). En mi opinión, esto no ocurre en el *Edipo* del autor, pues desde el principio vemos como el Sumo Sacerdote, ya adelanta, lo que va a suceder al final.

Nos mostrará al final de la nota 14, que es importante que el desenlace de una tragedia sea trágico, es decir, que acabe de forma desgarradora para el protagonista, de este modo, la tragedia estará completa. En palabras del autor *no puede condenarse una tragedia que presentando una lucha de encontradas pasiones y manteniéndonos inquietos por la suerte de un personaje, acabe clamando nuestro sobresalto y dejándonos satisfechos del éxito, pero no admite duda, a mi entender, que deja más profunda impresión en el ánimo y es más trágico el drama que acaba con catástrofe funesta; entonces el terror y la conmiseración que han reinado en el curso del drama,*

lejos de tocarse con el desenlace feliz en tranquilidad y contento, se gradúan más y más hasta llega al último punto, nos duele el alma, es verdad; pero este acerbo placer es el que buscamos en la tragedia (p. 364).

1.5. El Edipo

Al querer ejemplificar con una tragedia, toda la teoría anterior, Martínez de la Rosa, nos dará como modelo el *Edipo rey* de Sófocles, y por ello, presentará su análisis, desde la nota 15 a la 16, abarcando desde la página 365 hasta la 369.

Considera esta *la mejor muestra del teatro griego, porque ofrece un plan tan arreglado y sencillo que Aristóteles le cita repetidas veces como ejemplar* (p. 364), se referirá a este para así continuar estudiando su disposición y la coordinación del autor. De modo que, lo primero que va a resaltar es el mayor defecto que tiene el *Edipo rey*, pues dice *lo poco verosímil que aparece el que Edipo, después de llevar algunos años de reinar en Tebas, no se haya informado antes de todas las circunstancias de la muerte de su antecesor* (p. 364). Y después de señalar, *esta falta aparece mayor a mi vista por dos razones: la una porque cabalmente el carácter de Edipo en todo el drama es mostrarse muy curioso e impaciente; y la otra, porque aun cuando no fuese tal su inclinación, está convencido de que en aquella ocasión lo exigía así su propia utilidad, así cita a Edipo* *layo tendrá a quien le vengue, ni interés me empeña a ello [...]* (p. 365).

Veremos que se cuestiona como una obra, con esta falta ha llegado a ser tan ilustre, y para explicar esto cita a Aristóteles, quien ya dio la solución a esta cuestión. Aristóteles decía: *es necesario que en todos los incidentes que componen la fábula (o sea la disposición) no haya nada que repugne a la razón; o en caso de que esto no sea posible, debe procurarse que lo que no se conforme a la razón, se halle siempre fuera de la tragedia* (p. 365). Pero ocurre que *cuando el incidente inverosímil se da por supuesto, la atención del público se fija menos sobre aquella falta* (p. 365) que es lo que ocurre con la obra de Sófocles, debido a que los espectadores se encuentran arrebatados, por el curso de la acción.

En lo que respecta a la decoración de la escena, el autor manifiesta que *es magnífica, pues el teatro representa una gran plaza con la fachada del palacio real y una ara cercana; a lo lejos descúbreanse grupos de gente, cercando los templos y altares; y ábrese el drama con un sacrificio celebrado por los tebanos* (p. 365). De este modo, el sacerdote introducirá al personaje principal, describiendo quién es, que ya les liberó de la Esfinge, y que ahora les volverá a ayudar. Pero lo importante de esta

decoración, se debe, como remarca el autor a *la destreza con que está hecha la exposición, y anunciada la cuestión única y sencilla que encierra el drama* (pp. 365-366).

En lo que al argumento de la obra se refiere, Martínez de la Rosa, va a estudiar este acto por acto. En el acto primero, comenta, que va a mostrar Sófocles, la disposición de la escena, es decir, todo lo que hemos visto anteriormente; mientras que en el segundo, se va a dar la aparición de Edipo, rodeado de su pueblo, el cual anunciará que va a conseguir solucionar las desgracias que le ocurren, y para ello, hará llamar a Tiresias quien le confiará que el culpable es él, y que Creonte, estaba en lo cierto, cuando le refirió lo que el oráculo predijo, desencadenando en la desconfianza de Edipo. En palabras de Martínez de la Rosa, *así se aumenta en el segundo acto la inquietud de los espectadores, que participan de la misma incertidumbre en que vacila el coro, no sabiendo si dar crédito al adivino o al rey; en el primer acto aparecía propuesta esta simple cuestión: ¿Quién resultará homicida de Layo? En el segundo ya el drama ha dado un paso más: ¿será Edipo el culpable?* (P. 366).

La disputa entre Creonte y Edipo, se va a mantener hasta la aparición de Yocasta, acabará de modo, que Yocasta en el acto III, explicará cómo muere Layo, para despejar toda, duda y defenderá a Creonte. Citando a La Harpe, comenta que habla así sobre esta disputa *es menester añadir una falta real, que es del poeta; la disputa mal fundada que Edipo mueve con Creón (Creonte en el manuscrito que hemos manejado) y la acusación intentada tan ligeramente contra él de haber sobornado a Tiresias para acusar al rey. Este episodio, muy mal imaginado, llena todo el tercer acto de Sófocles* (p.366). Pero Martínez de la Rosa, se va a mostrar contrario a la idea de La Harpe, pues dice *me parece que la sospecha de Edipo no es tan infundada, como él dice; que el personaje de Creón, destinado a hacer un papel importante desde el principio al fin del drama, está unido con arte a la acción principal; y añade no es tampoco uno de aquellos episodios extraños y mal zurcidos que deben severamente condenarse* (p. 366)

Con el avance de la trama, relata Martínez de la Rosa, que tras Yocasta ayudar a aclarar el incidente entre su hermano y su esposo y relatar como sucedió la muerte de Layo, en el acto IV, comienza a surgir la dudas, sobre el asesinato, ya que Edipo recuerda un incidente similar, donde el asesino a varios hombres. Cuando la turbación y el nerviosismo comienzan a crecer en la reina, aparece un mensajero de Corinto, anunciando la muerte de Polibo. Argumenta a este respecto Martínez de la Rosa, las siguientes palabras, *¡desdichado! No acertando a darle otro nombre (palabras en boca*

de Yocasta); y esta expresión enfática, este silencio terrible, tan propios de Sófocles, anuncian ya la muerte (p. 367).

Tras los anuncios, y las coincidencias, que se han generado a lo largo del cuarto acto, se dispone la guardia del rey, ordenados por este, buscar al único siervo que acompañaba a Edipo, para al fin salir de dudas. Es cuando este aparece en escena, y Edipo comienza a interrogarle, que conoce al fin la verdad. El autor comenta sobre esta escena *así no han faltado críticos que condenen como inútil el quinto acto, pero me parece que se han mostrado demasiados severos* (pp. 367-368), pues esto es debido, a que el acto V, acontece tras el descubrimiento de la verdad, tanto por el personaje principal como del auditorio. Es entonces en el acto V, cuando la vida de Yocasta termina, y la de Edipo se vuelve oscura, al arrancarse los ojos.

Martínez de la Rosa aborda en la nota 16 de la página 368, sobre el destino, ya que es la base de la obra del *Edipo rey*. *Los antiguos atribuían al destino tanto poder en los acontecimientos humanos, que los autores trágicos se aprovecharon de aquella creencia como de una excelente instrumento. [...] por difícil que sea conciliar la doctrina del fatalismo con la moral y con la legislación, no tiene duda que era ventajosa al teatro; porque nada más propio para inspirar compasión y para hacernos estremecer al reflexionar sobre nosotros mismos, que ver las víctimas de un destino inexorable luchando en vano contra sus decretos y arrastradas al precipicio por una fuerza superior* (p. 368).

Manifiesta que esta idea de destino, no solo está en los griegos pues *la obra del Edipo gira toda ella sobre este quicio, y al ser trasladada al teatro romano, no solo aparece conservado el mismo principio del fatalismo, sin presentado explícitamente como doctrina común del pueblo; Séneca no duda ponerla en boca del coro y de la manera más áspera y dura* (nota 16, p. 368).

Observamos en esta misma nota, que explica cómo esta idea de destino, no se transfiere a los modernos pues *las ideas religiosas y morales de los modernos no consienten esta extraña doctrina; y así los poetas trágicos no pueden hoy día sacar de ella tantos recursos como los griegos y los latinos; más sin embargo observamos que el mismo principio, diestramente manejado, produce gran efecto en el teatro moderno* (nota 16, p. 368). Aunque los modernos no fueran muy dados al uso del destino, valora el autor, que aconsejaría *yo valerse de esta inclinación general mezclando hábilmente el influjo del destino y la violencia de las pasiones; pues entonces pudiera lograrse a un tiempo presentar en movimiento las cuerdas del corazón humano y aumentar el efecto*

tráfico con cierta oscuridad misteriosa e impenetrable que agrada mucho al hombre (nota 16, p. 369).

1.6. Los personajes

Comenzará a hablar de estos en la nota 17, de la página 369 y finalizará en la página 371. El primero de los personajes que va a tratar, va a ser el protagonista, lo considera el que *sirve como centro a la acción y que sobre sale entre las demás figuras del cuadro*, debido a que es el más llamativo de todos. Asegura, que si este protagonista, no obtiene el interés del público, ocurre que *se divide compartiéndose entre muchas personas* (refiriéndose a otros personajes), y *se expone a que se debilite y se extinga* (p. 369), en otras palabras, si el interés no se centra en un solo personaje, este se pierde.

El que haya un personaje principal, al que le recaiga la acción, hace que el auditorio empatice con él, es por esto, que Martínez de la Rosa dice *más lágrimas arranca en el teatro la desgracia de una persona tal vez no exenta de delito, que la destrucción de un pueblo heroico* (p. 369). Por esta causa se plantea la siguiente cuestión *¿Mas qué carácter deberá darse al protagonista de una tragedia?* (P. 369). Muestra que no se ha podido establecer una regla precisa, pero que *los sentimientos más propios de la tragedia son el terror y la compasión; y que los personajes más trágicos son los que aquel filósofo* (refiriéndose a Aristóteles) *recomienda para esta clase de drama; a saber, los que presentan en su carácter un fondo de cualidades virtuosos con alguna mezcla de debilidad, lográndose de este modo desplegar la lucha de pasiones y excitar más vivamente el interés y la piedad del auditorio* (p. 369).

Aclara que el protagonista, suele representar uno de los extremos de los vicios, o es horrible o virtuoso, de modo que *cuando el protagonista es tan virtuoso y perfecto que hasta nos parece exento de flaquezas, excita al respeto y la admiración que merece; pero no aquella inquietud de ánimo, aquella zozobra que tanto nos agrada en la tragedia, si esto ocurre descubrimos en el héroe a un semejante nuestro; y como la compasión nace principalmente de que nos ponemos en la situación de la persona desgraciada, al notar que ella está afligida, difícilmente podemos nosotros afligirnos* (p. 370).

En la nota 18, vemos que va a tratar específicamente, los *caracteres* de los personajes, así comenta *ante todas las cosas deben ser los caracteres propios, cuando el personaje representado en la escena es célebre por la historia, por la fábula o la tradición* (como podría ser Julio César) *es indispensable que se muestre conforme con*

la idea que de él tenga el público; ya que entonces no se pide meramente al poeta una pintura bella, sino el retrato de una persona conocida (p. 370).

Por otro lado, trata el autor a los personaje inventados, quienes según Martínez de la Rosa *los caracteres deben también ser propios; mas no quiere esto decir que sean semejantes a un modelo real y efectivo, puesto que nunca ha existido, sino conforme al modelo ideal que haya imaginado el poeta (p. 370).* Para que estos sean lo más verosímiles posibles, hemos de suponer el conocimientos que posee el autor dramático, ya que *necesita conocer a fondo y combinar acertadamente el influjo de muchas causas generales, como el siglo, la nación, la época en que se supone haber existido el personaje inventado; y además, modificar su carácter según su edad, su sexo, su condición en la sociedad, y otro gran número de circunstancias particulares que contribuyen de consuno a que cada individuo tenga un aspecto moral tan propio y tan distinto como su rostro (p. 370).*

Expone que los caracteres deben ser bellos *no se habla aquí de belleza moral, sino Poética, en el mismo sentido en que se toma aquella expresión siempre que se trata de artes imitadores.* También remarcará que *no aguardan en un drama dos personajes de carácter igual y colocados en circunstancias muy semejantes, como puede observarse en el Edipo de Colonna de Sófocles, en el que se presentan dos hijas del desgraciado rey, cuando sería más interesante presentar solo una (p. 370).* Por ello, deberían de retratarse los personajes similares, de forma que obtengan un carácter distinto para diferenciarlos.

La última cualidad que va a presentar de los caracteres es que estos sean consecuentes, como dice *que se muestren en todo el curso del drama como aparecieron al principio, pero esto, va a suponer una gran dificultad para el poeta, quien necesitará, no solo un profundo conocimiento de los humanos, sino una imaginación ardiente y una sensibilidad exquisita, para así imitar con destreza el lenguaje de las pasiones (nota 19, p. 371).*

1.7. El estilo

Trata este apartado abarca la nota 20 desde la página 371 a la 374. Aborda que *si la tragedia imita una acción grave, es indudable que el estilo debe ser elevado para corresponder al asunto y no desdejar de su dignidad; además de que como los personajes que intervienen en este género de drama no son de la clase común, sino de la más alta, y como aún parecen mayores a nuestra imaginación por el aumento que les*

presta la distancia de siglos y de lugares, todo concurre a que no puedan presentarse en el teatro trágico pensamientos vulgares y bajos, impropios de personajes de personajes ilustres, y a que estos no deban expresarse nunca en estilo humilde y rastrero (p. 371).

Volverá a hablar, de cómo son los personajes de la tragedia, pues *la tragedia no presenta a sus personajes discurriendo tranquilamente, sino agitados por pasiones violentas; y no hay nadie que ignore que estas dan calor al discurso, y entonación más alta al estilo, por tanto, el estilo debe ser en tales dramas enérgico y elevado, como eco propio de los sentimientos que expresa (p. 372).*

Expone que para que la naturalidad es la que va a formar el encanto del estilo, para que este encanto se encuentre en la tragedia, no debemos ver al poeta, es decir, es necesario que no se transluzca el arte, mostrando el estilo aquellos adornos y galas que suponen tiempo y esmero, sino que antes bien sea tan natural y sencillo, que nos parezca estar oyendo hablar a los mismo personajes representados. Por eso si la elevación y naturalidad son las dotes esenciales del estilo trágico, [...] los vicios más cercanos a que está expuesto son: en primer lugar, la hinchazón, que se aleja tanto de la verosimilitud dramática que al intentar el poeta crear un efecto sublime, este acaba siendo risible; en segundo lugar, la afectación, que no solo comprende la gala superflua y los adornos afiligranados en el estilo, sino que al esmerarse y hacerse prolijo disgusta (p. 372).

Criticará el hecho, de que en algunas obras, el poeta haya trabajado tanto el drama, que se perciba este trabajo, y a causa de esto se perjudique la ilusión dramática. Ejemplifica, *cabalmente los tiernos sentimientos de una esposa y de una madre exigen tanta verdad y sencillez en la expresión, que parezca que esta nace sin pensar en ella. Y es que, afirmará que la naturalidad bellísima a la que aspira el estilo de la tragedia tiene un linde que la separa de la trivialidad y la bajeza; linde que si se traspasa torpemente puede llegar a darse en una composición tan grave y elevada cierto aire humilde y mezquino que la deshonne (pp.372-373).*

1.8. La versificación

Finalizará toda la teoría referente a la tragedia, con la nota 21 de la página 375, en ella va a hablar sobre la versificación. *Las cualidades que exige en su versificación la tragedia se derivan, lo mismo que las del estilo, así que la versificación tiene que ser llana, robusta y fácil, más que artificiosa, y precisa de cadencia y armonía (p. 374).*

Según vemos, considera Martínez de la Rosa que *el principal mérito de la versificación dramática consiste en la facilidad y fluidez; pues el menor esmero, el más leve embarazo daña a la verdad y a la rapidez del diálogo* (p. 375)

Teorizará este asunto, argumentando que *en los versos destinados a la declamación no puede olvidarse nunca esta circunstancia (que imita la realidad), que debe influir en los giros, en los descansos y en el corte de los períodos; razón tenía Aristóteles en decir, que al tiempo de componer una tragedia, debía ser actor el poeta* (p. 375), como las conversaciones que se imitan familiares y no fingidos, se tiene que basar en este hecho los metros, por eso *debe excluirse de la escena trágica española toda clase de versos cortos, aunque los usaran nuestro antiguos dramáticos, ni la gravedad de la tragedia, ni la idea que tenemos de los personajes en ella intervienen, ni los pensamientos, ni el estilo, nada se hermana bien con versos de ocho sílabas, mucho más propios para asuntos medianos y agradables* (p.375).

Confirmará Martínez de la Rosa, que el mejor metro es *el endecasílabo, reúne todas las ventajas: tiene, desde luego, más pausa y dignidad; presenta mayor campo al poeta para explayar los pensamientos, ofrece una cadena más válida para evitar la monotonía y se brinda mejor que ningún otro al diverso compás y a las distintas connotaciones que requiere la declamación* (p. 375).

Elevará a la nación española, como la que mayor ventaja tiene en lo que respecta a la versificación, pues dice *los extranjeros están condenados a una forzosa alternativa: o someterse a la rigurosa ley de la rima, con gran embarazo para el poeta y no pequeño riesgo de cansar al público con la monotonía de versos pareados, [...] o reducirse a la simple medida y cadencia de los versos, dejándolos sueltos y sin ningún otro recurso para halagar al oído* (p. 375). Reitera por tanto, que los españoles lo tiene más fácil, debido a que *poseen ambos medios sin quieren emplearlos, con ventaja de tener para el verso libre una lengua tan numerosa como la que más, y que si cede en melodía únicamente a la italiana, esto mismo le da un carácter más varonil, propio de la tragedia* (p. 375).

Finalmente hablará del *endecasílabo asonatado, propiedad exclusiva de la poesía castellana, que le ofrece suma facilidad para la tragedia. Esta especie de versificación posee, para distinguirse de la prosa, la medida, la cadencia y la armonía, comunes al verso suelto, y, además, el encanto de un eco semejante que sin llegar a ser monótono por la diversa terminación de los versos impares, convida al oído a buscar en los otros el dejo repetido a que se ha acostumbrad, [...] pues se brinda por su*

soltura a la declamación; y parece nacida para el diálogo dramático, porque no descubre artificio (p. 375).

2. APORTACIÓN TEÓRICO-CRÍTICA EN LA ADVERTENCIA

Este apartado contiene la *Advertencia* que el autor realiza en su obra *Edipo*, extraída de biblioteca de autores españoles, obras de Francisco Martínez de la Rosa, edición y estudio preliminar D. Carlos Seco Serrano, Madrid 1962; que hemos usado, para las citas de las páginas, que se encuentran entre paréntesis.

En su *Advertencia* empezará tratando el prestigio de la obra que va a escribir, pues comienza, *sabida cosa es que el argumento de Edipo logró la mayor aceptación y aplauso así en Grecia como en Roma, [...] celebrada con entusiasmo por los maestros del arte, y reputada justamente hasta el día como el ejemplar más perfecto que en clase de tragedias nos legase la antigüedad* (p. 203).

Vemos que se va cuestionar si el argumento de *Edipo* podría ser aceptado en la actualidad, pues tiene varias dudas al respecto, la primera de ellas es *a qué dará lugar el solo título de esta tragedia, esto es debido a que no faltará quien crea que un asunto de esa especie no debiera en nuestra edad volver a presentarse en la tablas*, la segunda de las dudas, surge de la primera, pues dice *y que la diferencia de tiempos y de costumbres, de leyes y de gobierno, de máximas morales y de creencia religiosa podrán tal vez ser causa de que parezca hoy día indiferente e insulso lo que tan vivo interés excitaba hace muchos siglos* (p. 203). En otras palabras, la primera duda se refiere a que la obra pueda ser verosímil en la actualidad del autor, y la segunda, debido al tiempo transcurrido entre una obra y otra, se verá afectada.

Aunque afirma estar convencido de que *a pesar de cuantas desventajas ofrezca respecto de este punto el teatro moderno, es tan bello y tan trágico de suyo el argumento de Edipo, que con tal que no se le adultere ni desfigure, excitará siempre los sentimientos más vivos en el ánimo de los espectadores*, esto es, el argumento de *Edipo* esta tan bien configurado, que puede encajar en cualquier época (p. 203).

Es por esto, que va a mostrar la crítica y opiniones, y estudiar las obras de otros autores para reforzar su punto de vista. Afirma que esto lo hace para que no sea solo su opinión; *y porque no se crea que estoy muy apegado a este dictamen únicamente por ser mío, procuraré buscarle por fiador a un célebre maestro* (p. 203). El primero de los autores que va a citar es a Voltaire, quien comenta *la tragedia de Edipo es sin disputa*,

a pesar de sus graves defectos, la obra maestra de la antigüedad, a lo que añade Martínez de la Rosa *todas las naciones ilustradas la han admirado de consumo* (p. 203), apuntando que muchos han convenido en las faltas de Sófocles, y quizás sea por ello que no ha tenido la suficiente repercusión en las naciones.

Muchos críticos piensan, según cita Martínez de la Rosa que *no se puede tomar vivo interés en los crímenes involuntarios de Edipo, y que su castigo excita más bien indignación que lástima*, a lo que el autor alegará *esta opinión se ve contradicha por la experiencia: porque todo lo que se ha imitado de Sófocles en el Edipo, aunque haya sido con poco acierto, ha logrado siempre éxito* (p. 203), debido a esto, hubiera sido mejor que se siguiera el modelo.

Explica Martínez de la Rosa por medio de las palabras de Voltaire, que los autores modernistas, al componer dramas *de cinco actos y sin auxilio del coro, no pueden ser conducidos hasta el último acto sin socorros extraños al asunto; de donde proviene que los recargamos de episodios, hasta el punto de ahogarlos* (p. 203). Aunque el autor, al escribir su obra se mantendrá al máximo fiel a ella, sin introducir demasiados recargos.

A este respecto comenta *cual mas cual menos, todos ellos se han empeñado en seguir un rumbo enteramente distinto del que tan acertado les parecía en el teatro griego*; es por esto que criticará las composiciones de otros autores pues comprende que *se ha dado por supuesto el argumento de Edipo, aunque ofrezca singulares bellezas, es muy reducido y escaso; capaz únicamente de completar un drama en el teatro griego, en que la suma sencillez era la prenda más estimada y en que la pompa del espectáculo, la presencia continua del coro y la música, llenaban cumplidamente el vacío que pudiera dejar la acción* (p. 203), es por esto, que en la obra de Martínez de la Rosa, incluye acotaciones donde habla de la música.

Y continua *nada de esto sucede en nuestro teatro: pero dotados por la naturaleza, más adelantados en civilización, o tal vez mas corrompidos en el gusto, pues a los modernos no les batan las sencillas composiciones que encantaban a los griegos; y que para haber de cautivarles es necesario ofrecerles dramas más nutridos, planes más artificiosos, incidentes más varios. Y si a esto se añade la duración acostumbrada de nuestra tragedia, la escasez de pompa teatral, y la falta de parte lírica, se aumentará más y más el temor de un argumento, abundante y rico en manos de Sófocles, aparezca ahora deslucido y pobre* (pp. 203- 204).

Esto ocurre, según cuenta Martínez de la Rosa, porque los modernos creen que *el argumento de Edipo, reducido a su propio caudal, no es bastante hoy día para formar con él una tragedia* (p. 204). Vemos que para el autor, lo más curioso es que el argumento ya perdió importancia cuando los latinos lo usaron. Señala que el primer autor del que se conserva manuscrito latino y que trata este argumento es Séneca *habiendo dejado subsistentes lo defectos que se imputan por lo común a la de Sófocles, apenas si acertó a sacar de ella algún provecho* (p. 204). Pero alaba de este que *No echó manos, es cierto, de materiales extraños y de episodios inútiles, [...] como lo han hecho casi todos los modernos; pero se le ve apurado para llevarla a cabo, moviendo a duras penas una acción flaca y desmayada* (p. 204).

Muestra que la obra de Séneca *dos actos llenó cada cual con una sola escena: y lo peor es que se echa de menos totalmente en la tragedia latina el artificio dramático que se admira en la griega, la exposición magnífica, el nudo hábilmente enredado, y la solución inimitable* (p. 204). Es por esta razón, que apreciamos que para Martínez de la Rosa, Séneca se alejó del modelo, *poca o ninguna duda debe quedar a los espectadores de que Edipo es hijo y homicida de Layo; cuando en el acto cuarto se aclara cumplidamente uno y otro secreto, no es fácil concebir como un poeta del talento de Séneca se apartó tan desacordadamente de las huellas de su modelo* (p. 204).

Tratará partes de la obra de Séneca, para seguir con el ejemplo de su apartado modelo en la tragedia latina *averigua Edipo, por medio de un diálogo con Yocasta, que él fue quien mató a Layo, lo cual aumenta la inverosimilitud de no haberlo preguntado y sabido antes: y verificado ese descubrimiento, que poquísimos efecto produce en el ánimo de uno y otro, retirase de la escena la reina sin saberse el motivo ni objeto* (p. 204), por lo que, critica que el latino omite una de las escenas que Sófocles crea de forma más bella, pues *dispuso como Sófocles, que Edipo conociese al cabo quienes eran sus padres por la declaración del mensajero de Corinto y por su careo con el pastor de Layo, pero habiendo alejado de escena a Yocasta en punto tan importante, suprimiendo la bellísima inquietud de la reina, y desaprovechando la inquietud terrible que debe producir* (p. 204).

También dirá, *en la tragedia latina, del castigo que se ha impuesto Edipo, se nota inverosimilitud en las circunstancias, [...] más nada de esto se advierte en la tragedia griega: todo en ella aparece natural, todo propio y sencillo*". También alabará de Séneca que *"lo que merece notarse con especialidad en la de Séneca es el coro que*

se halla en la escena segunda del último acto; pues muestra hasta qué punto reinase a la sazón en Roma el dogma del fatalismo (p. 204).

Vemos que según Martínez de la Rosa *el instinto delicado de que estaban dotados los griegos dio a conocer a Sófocles que después de saber los vínculos que los unían, ni un solo momento debían presentarse juntos Edipo y Yocasta: así es que aun antes de acabar de aclararse el terrible misterio, huye aquella de la escena, llamando a Edipo desdichado*, observa que lo contrario hizo Séneca, quien sacó a la escena después de tiempo a Yocasta; le hizo dudar sobre el nombre que daría a Edipo, [...] y forzó a aquel a que le ruegue con instancia que se aleje, pues no pueden ya permanecer en el mismo punto de la tierra, incluso hace que Yocasta pida a su hijo que la mate, ya que mató a su padre; le arrebató luego la espada que ciñe (cosa contraria a los usos griegos): y después de tenerla en la mano, [...] al fin resuelve traspasar con ella el seno[...] (p. 204).

Reprueba el autor, que *el carácter trágico de Séneca, más enérgico y vigoroso que tierno y patético, le hizo lucir en su composición muchos rasgos varoniles y hermosos, [...] pero no le consintió, y mucho menos con los achaques de la declamación y mal gusto, desplegar con maestría los sentimientos más delicados del corazón humano* (pp. 204-205).

Los autores que tras Séneca va a tratar, van a ser contemporáneos. El primero de ellos será Corneille, quien *compuso su tragedia de Edipo, menos conocida por su propio mérito que por el nombre de su autor, esto es debido a que Corneille era considerado “el padre del teatro de su nación (Francia)”* (p. 205).

Al que cita, explicando por qué ha visto conveniente cambiar algo el argumento de Edipo *conoció que lo que había pasado por maravilloso en tiempo de aquellos autores pudiera parecer horrible en el nuestro; que la elocuente y grave descripción del modo con que aquel desventurado príncipe se reventó los ojos, [...] lastimaría la delicadeza de nuestras damas* (p. 205) Y afirma Corneille que *no teniendo el amor parte alguna en esta tragedia, carecería del principal atractivo que está en posesión de captar el aplauso del público* (p. 205).

Martínez de la Rosa muestra mediante las palabras de Corneille, que debido a la poca aparición del amor y la importancia de lo terrorífico, *he cuidado de ocultar a la vista un espectáculo que tales peligros ofrezca, y he introducido el acertado episodio de Teseo y Dircea* (p. 205). Este episodio va a ser reprobado por el autor, quien piensa que *por desgracia, no solo aparecen inoportunos los galanteos en un asunto semejante, sino*

que prendado el poeta del episodio que había imaginado, le dio tal extensión e importancia, que hizo de él el argumento principal de su composición, dejando el de Edipo arrumbado y casi del todo desatendido (p. 205).

Otro desacierto que el autor le señala a Corneille es que *cuando procuró que compartiesen ambos amantes (Teseo y Dircea) el interés que debiera exclusivamente recaer en Edipo*, es decir, Corneille inventa que Layo se le aparece a los amantes, y busca que se *aplaque la sangre de su hija*, Dircea decide sacrificarse por el pueblo; de modo que Martínez de la Rosa remarca, *como no es un personaje que haya cautivado anteriormente el afecto de los espectadores, no puede excitar con su peligro viva impresión en ellos* (p. 205).

En lo que a este episodio de la obra de Corneille se refiere, añade el autor *aún menos acertado me parece todavía el que imaginase Corneille que Teseo finja ser hijo de Layo, intentando por este medio salvar a su amada y perecer por ella*, además comenta, que el empeño de Corneille debió ser tal, que aún mantiene la historia de amor hasta casi tres actos *sin que excite ningún interés en su favor*. Y confirma lo mismo que Voltaire dice sobre esta obra, aludiendo al acto tercero, escena cuarta *“en este puto es donde empieza el drama. El espectador se siente conmovido desde los primeros versos que pronuncia Edipo”* (p. 205-206).

Expone Martínez de la Rosa, que es el acto cuarto en el que Edipo descubre que él es el asesino del anterior rey, pero afirma que Corneille *lo echa a perder cuanto cabe: en aquel momento crítico, Teseo desafía a Edipo para el día siguiente [...] ; y cuando al final quedan solos Edipo y Yocasta, en vez de entregarse al ímpetu del sentimiento, en lugar de expresar con el lenguaje del corazón el contraste de afectos que tan naturales parecía, se entretienen uno y otro en disertar sobre su situación* (p. 206).

Esto hace, que veamos inverosímil la posterior reacción de Edipo, que se arranca en un ataque de locura los ojos, y además añade *contribuye por su parte a que todo el final de la tragedia sea lánguido y frío, en vez de excitar los sentimientos a que debiera dar lugar tan funesta catástrofe* (p. 206). Reprochará a Corneille su propia crítica, ya que el autor comenta de su obra que *la distinta senda que he tomado me ha impedido encontrarme con ellos, y aprovecharme de su trabajo; pero en cambio he tenido la fortuna de hacer confesar que no ha salido de mis manos drama alguno en que luzca tanto arte como este* (p. 206). A pesar de las escenas añadidas, le concede Martínez de la Rosa, que *a pesar de haber seguido otro rumbo, [...] se acercó aunque no mucho*

Corneille al ejemplar de Sófocles, en varias escenas del acto quinto; y cabalmente estas escenas son quizás las mejores de la tragedia (p. 206).

El siguiente autor al que estudiará, será Voltaire. Expone Martínez de la Rosa, que Voltaire escribió esta tragedia cuando aún era joven (mancebo), y *cabalmente su primera composición dramática fue una tragedia de Edipo. Tanto fue el éxito que obtuvo esta temprana composición de Voltaire, que desterró desde luego de la escena a la de un maestro (Corneille)*. (p. 206).

Al igual que Corneille, explica el autor que Voltaire se vio obligado a *buscar el medio de revestir lo mejor que pudiese un asunto tan pobre*, es por ello que afirma, y *esto fue lo que intentó Voltaire, imaginando un episodio de Philoctetes, antiguo amante de Yocasta, y que viene en su busca a Tebas, ignorando, contra toda verosimilitud, cuando en ella ha pasado desde su ausencia* (p. 206). Esto llevará a Martínez de la Rosa a demostrar que ambos autores se equivocaron, *incurriese precisamente en el mismo defecto (Voltaire), trayendo fuera de propósito un personaje extraño* (p. 206).

Ocurre en la obra de Voltaire que *desde la primera escena ya se presenta Philoctetes para contribuir, de un modo poco natural, a la exposición del argumento*, y comenta el teórico que esta *primera escena está totalmente desgajada del drama* (pp. 206-207).

Seguirá el autor criticando la obra tanto de Corneille como de Voltaire, pero hemos de destacar de esta crítica, que corregirá de las obras, la aparición de las hijas que hace Corneille, dándole mayor importancia, como ya hemos visto; y la insistencia de Voltaire por eliminar el coro, centrándose en la trama solamente; también le reprochará la introducción de Philoctetes, este amante del que dice *el mérito hubiera consistido en hallar uno propio (un personaje), fácil de embutir en la acción, y labrarlo del mismo material; y cabalmente el del Philoctetes presenta todas las cualidades opuestas* (p. 207), esto es, si hubiera creado un personaje más similar a la trama como Hyarco en el Edipo de Martínez de la Rosa, pues este crea un siervo, que encaja a la perfección ya que tiene algunas características del original Corifeo de Sófocles.

Veremos también, que ciertamente son más descartables para Martínez de la Rosa los amores que inventa Voltaire que los de Corneille, *más es de advertir que los amores de Teseo con Dircea, de que se valió Corneille, son en sí mismos menos ridículos que los que empleó Voltaire en su tragedia*. (p. 207) explicará Martínez de la Rosa, que los amores de Yocasta son inverosímiles en la obra, porque está ya debía de tener una edad, y *por más esfuerzos que haga el poeta, siempre resultará que es una*

abuela respetable la que se presenta en las tablas a lucir amores de novela, mostrando así su idea contraria a Voltaire quien afirmaba ella no tiene más de treinta y cinco años; y harto desgraciadas serían las mujeres, si a esa edad no pudiesen ya inspirar tales sentimiento (pp. 207-208).

Continúa refutando el autor las pasiones de las que habla Voltaire, pues dice *es cierto que todos los personajes principales de un drama deben mostrarse animados de pasiones, pero de pasiones que aparezcan naturales y oportunas, sin acudir al recuerdo de una pasión extraña al asunto, bien pudiera Yocasta mostrarse conmovida por varios y vivos sentimientos: era reina, y veía a su pueblo en trance de perecer, viuda de Layo, le había perdido asesinado, esposa de Edipo[...]* (p. 208), en resumen, para Martínez de la Rosa, lo que debería animar al personaje es la situación personal, familiar y real, y no los amores pasados. Alega el autor, que quizás el recurso del amante que usa Voltaire, es una forma de alejar de la acción de la reina.

En lo que respecta a los otros personajes que se introducen en la acción, como Corneille hace con una de las hijas, muestra que Voltaire *apenas si alguna vez en su tragedia se hace leve mención de los hijos de Edipo* (p. 208), pues los hijos en el modelo tampoco son nombrados, aunque el propio autor, si introduce a las hijas, igual que lo hace Sófocles.

Lo último que va a tratar Martínez de la Rosa de Voltaire es que no todo lo que ha creado ha sido un error, pues alabará *la primera escena del acto cuarto, imitada y perfeccionada de una de Sófocles, [...] en ella se comunican mutuamente Edipo y Yocasta sus fatales secretos y después hasta la conclusión del acto prosigue naturalmente su curso la acción dramática* (p. 208). Aunque afirma, que este acto caerá en desgracia cuando Yocasta le pide que la mate (a Edipo), creando un acto poco natural, muy parecido al que creó Séneca. Pues dice *anduvo poco atinado en imitarle en una parte del desenlace, cual es el suponerse que Edipo estuviese armado de su espada cuando se sacó los ojos y el matarse Yocasta en el teatro* (p. 208).

El siguiente escritor que estudia Martínez de la Rosa es Mr. De La Motte, quien intentó superar y mejorar los defectos de sus compatriotas. Remarca que *sabía muy bien ese autor que lo que debía excitar la inquietud de los espectadores era el peligro de Edipo pero como los anteriores olvidó, como marca el autor, principios y máximas generales, ya que desde la primera escena, al abrir los labios Edipo, ya ordenó a uno de sus súbditos que vaya al templo y diga al sacerdote que lo prepare todo para el sacrificio, pues está determinado a inmolarse por la salud del pueblo* (p. 208).

Para Martínez de la Rosa, el problema que ello supone es que los espectadores todavía no conocen al personaje y mucho menos sentirán empatía por este cuando continúa la tragedia, y comenta que *se le ha aparecido aquella noche Apolo, y que se lo ha prescrito*. Otro fallo que va a marcar de Motte, el autor, es que al igual que sus compatriotas va a incluir a los hijos, pero en este caso, los va a introducir para rellenar la trama. Es más añadirá para llenar cinco actos *episodios de política o de amor, que suspenden la impresión principal* (p. 208).

Incluirá la voz de Motte, quien se defiende y explica que introduce a los hijos, no solo porque son los únicos que mejor concuerdan con el interés de la trama, sino porque *haciendo que el peligro amenazase algún tiempo a los hijos, no haría en realidad sino extender la desgracia del padre, y aumentar su insufrible peso* (p. 208-209).

Debido al interés que podrían causar en la trama la introducción de los hijos, comenta Martínez de la Rosa, que Sófocles presenta *al final del drama, a las hijas de Edipo* porque *su tierna edad, su sexo débil, su inocencia y desamparo debían traspasar de ternura el ánimo de los espectadores* (p. 209), es decir, que con las hijas, consideradas vulnerables, consiguió llegar más al auditorio Sófocles, que Motte con el uso de los hijos; consiguiendo el efecto contrario, ya que a estos el mito los caracteriza como sanguinarios.

Otra de las cosas que marca Martínez de la Rosa de Motte, es que este hace creer a Edipo que es hijo de un pastor y que *ha dejado la casa paterna por solo el ansia de correr aventuras, y como la casualidad más rara ha podido únicamente elevarle a un trono, aparece menor su caída* (p. 209). Igualmente, en el acto cuarto, el pastor le aclara a Edipo que no es su hijo, y comenta el autor, que hace sacar a Edipo de escena, y es Yocasta finalmente la que desata la trama. Actuando la Motte de forma contraria al modelo, *mas en la tragedia de la Motte, Yocasta apura hasta las heces de la desgracia, sin retirarse silenciosa, como en el drama griego* (p. 209).

No será como comenta el autor, hasta el acto quinto que Edipo, no buscará saber la verdad de boca de su esposa, consiguiendo que le revela el secreto, saldrá de escena la reina, quedando solo el rey, hasta que un hijo del matrimonio entra en escena para anunciar que Yocasta se ha suicidado, en este caso con un puñal. Finalmente en la obra de la Motte, tras Edipo conocer la muerte de su amada, se suicida, y quedan solos en escena sus hijos.

A este respecto, comenta el teórico *no creo posible dispones peor la catástrofe de esta tragedia, el falta golpe de la suerte, que debiera herir cual un rayo la cabeza de Edipo, llega a él como de rechazo y a manera de una bala fría; así que no produce en el ánimo de los espectadores los sentimientos que parecían tan naturales* (p. 209).

Explica que *cabe la libertad de variar a placer las circunstancias accidentales, para acomodarlas al drama, pero debe procurarse dejar intacto el fondo del asunto, para ganar así más fácilmente crédito con los espectadores* (p. 209). Al contrario de lo que hace la Motte pues *sin duda creyó el poeta francés que con las mudanzas que hacía mejoraba su composición, pero lo que logró únicamente fue verla morir*. (pp. 209-210).

De Inglaterra, estudiará a Alejandro Heville quien afirma más que escribir su propia obra del *Edipo*, la tradujo. Sus notas irán de la página 210 a 212. *La obra que ofrece, [...] no se compuso para representarse, ni era más que una traducción de la de Séneca*, por lo que el autor solamente tradujo la obra de Séneca. Expone Martínez de la Rosa que hasta un siglo después, de Alejandro Heville, *no hallamos ninguna otra composición sobre el argumento*.

En este mismo país, los dos autores que tratan de nuevo el *Edipo* van a ser Dryden y lee. Muestra el autor de estos que *de cuantos dramáticos modernos que han manejado el argumento de Edipo, tal vez ninguno haya estado poseído de tanto entusiasmo como esos autores*, esto es debido a que *no solo repiten que es la tragedia (la de Sófocles) más perfecta que nos haya dejado la antigüedad, sino que el poeta griego “es admirable en todo el curso de su obra [...] (pp. 210-211).*

Comentará el autor, que siguiendo estos el modelo de Corneille *entretajieron también un episodio, y por desgracia de amores, tan inoportuno y desacertado que no cabe más*, los amores que muestran son entre una hija de Layo, solicitada por su tío y el príncipe de Argos, *ofreciéndose desde luego a la vista un cuadro muy común en el teatro español, de una dama requerida de amores por dos galanes, uno favorecido y otro desdeñado* (p. 211).

De este modo, se intercalará en los actos la historia principal, con el galanteo, no será hasta el acto tercero, como marca Martínez de la Rosa, que los autores ingleses, tras un cuadro de la escena, descubran la verdad a Tiresias, por medio de la aparición de Layo, y este se lo comunica a Edipo, quien creerá que es mentira, igual que en la obra de Sófocles. Afirma el autor que *desde este punto hasta el final del acto, la tragedia inglesa no es más que una imitación de la griega* (p. 211). Del mismo modo que el autor griego, aclararán antes del acto quinto la verdad, la diferencia es que los autores

ingleses, rellenaran el acto, con la usurpación del trono por parte de Creón *dejando en medio del tumulto despejada la escena, para que la ocupe Edipo y poco después Yocasta* (p. 211).

Criticados por Martínez de la Rosa, pues *Dryden reunió malamente en este lugar, como lo había hecho Séneca, a la madre y al hijo, pero aun cometió otro desacertado mayor* (p. 212). Pues, según el autor, al conocer la verdad Edipo, en vez de reaccionar como en las anteriores obras *pide a Yocasta que se aleje de su vista, se disipa en breve, y con solo decirle esta que el hado únicamente los ha hecho criminales, pero que él es todavía su esposo, Edipo se conforma buenamente, y se muestra dispuesto a que su madre duerma en sus brazos. Por fortuna la sombra de Layo sale a buen tiempo del centro de la tierra, para impedir semejante escándalo* (p. 212).

Explica el autor, que esto es debido a que el poeta, al final *no sabía cómo deshacerse de tantos personajes, para concluir su tragedia, y echó mano de cualesquiera medios, por inverosímiles y absurdos que fuesen* (p. 212), es por esto, que Edipo ahorca a sus hijas y mata a sus hijos, hasta que desgraciado *se asoma a una ventana y se arroja por ella de cabeza*.

Afirma Martínez de la Rosa que por la composición de esta obra *contribuiría por su parte a alejar a los poetas de tentar otra vez en las tablas el mismo argumento y comenta que los literatos de esa nación se han contentado con publicar varias versiones de la tragedia de Sófocles, entre las cuales es quizás la más conocida la que publicó Tomas Franklin* (pp. 212-213).

Tratando otros países, expone el autor, que Alemania no ofrecerá ningún drama, sino que todo lo que vemos de *Edipo* serán traducciones, como la de Manso, Stolberg, Holderlin, entre otros. En lo que respecta al teatro italiano, argumenta que *habiéndose cultivado la tragedia en el antes que en los demás de Europa, [...] no creo que el antiguo teatro italiano presente ninguna fundada en el argumento de Edipo*. Pero comenta, que si se encontraron traducciones como la *hecha a fines del siglo XVI por un noble veneciano, llamado Orsatto Justiniano* (p. 213).

Rectificándose en lo anterior, hablara Martínez de la Rosa del autor italiano Carlos Forciroli, quien compondrá un *Edipo* que ofrece una ventaja notable sobre los demás *Edipos*, elogia de su obra que *no contiene episodios extraños, aunque si le desaprueba que fuese escaso y poco acertado en el artificio de la fábula, y creyó tal vez encubrir los huecos y partes endebles de la obra con el lujo ambicioso del ornato* (p. 213).

También le recriminará, que del acto primero todo se pueda reducir a la escena cuarta, que al llegar al acto segundo, se pierda el sentido del primero pues *nunca puede parecer muy verosímil que Edipo ignore las circunstancias de la muerte de un rey, a quien ha sucedido en el trono y en el tálamo* (p. 213), también le afea el hecho que en este mismo acto se releve el secreto que al final debería de dilucidarse. Otra de las faltas que le marcará, es el hecho de la nula reacción de los protagonistas, al coincidir en los oráculos.

La última de las faltas que observa *es una regla importante en la práctica del teatro, cual es no dejar nunca fallida la expectación del público, y mucho menos ofrecerle escenas de mero ripio, cuando cabalmente es más vivo e impaciente el anhelo que ha despertado en su ánimo* (p. 213). Eso lo comenta, debido a que suprime algunas escenas.

Finalmente explica Martínez de la Rosa *me he limitado a dar una sucinta idea del plan y armazón de la tragedia de Forciroli, por exigirlo así el objeto de este escrito, pues mi ánimo no podía ser ni calificar detenidamente las dotes del estilo, más rico y galano que enérgico y nerviosos, ni pararme a celebrar el mérito de la versificación, en general rotunda y fácil*. (pp. 214-216).

Para finalizar su *Advertencia*, hablará del teatro español. Donde afirma encontrar traducciones del drama como la de Don Pedro Estala, que “*no se representó, ni se publicó*”, debido a que Don Pedro pensaba que *el fondo de esta tragedia no es una pasión humana ni los efectos de ella, sino una ciega fatalidad*, además incluye *el fondo del argumento de Edipo no es acomodado a la escena moderna, a pesar de los episodios que se le añaden* (p. 214)

Vemos que Martínez de la Rosa está en contra de este pensamiento, pues dice *a mí me parece, por el contrario, que el tal argumento es muy propio aun hoy día para una tragedia; y que cabalmente esos episodios y esos esfuerzos, a que alude Estala, han sido la causa principal de deslucirle y afearla* (p. 215)

Será a partir de esta crítica, que el autor, comience a exponer como va a realizar su obra, decide entonces *seguir otro rumbo, apartándome del que ellos siguieron y acercándome al que había conducido a Sófocles al término deseado*”. Se propondrá el modelo como “*dechado*”. Para ello manifiesta que *lo primero que debí procurar fue evitar los defectos que con más o menos razón han solido imputársele. El más grave es lo poco verosímil que aparece en la tragedia griega el que Edipo, que lleva ya algunos años de reinar en Tebas y de estar casado con la viuda de Layo, haya aguardado hasta*

aquel día para informarse de las circunstancias que acompañaron la muerte de ese príncipe (pp. 215-216).

Mostrará que es difícil de corregir esta inverosimilitud pues *este defecto aparece tan íntimamente unido con las entrañas mismas del argumento, que no es fácil arrancarle de ellas*, y recuerda que ya lo indicó Aristóteles *esa inverosimilitud no se halla en el curso del drama, sino en los antecedentes, que se dan por supuesto, no causa tanta impresión en el ánimo de los espectadores* (p. 217).

Explica entonces *he procurado encubrir esa falta, en cuanto ha estado a mi alcance: con cuyo objeto he omitido todas las circunstancias que la hacen resaltar más en la tragedia de Sófocles, en la cual aparece más extraña la ignorancia de Edipo, porque resulta que Yocasta sabía varios pormenores de la muerte dada a su primer esposo, y que tenía noticia del paradero del único testigo de aquel hecho, que todavía viviese* (p. 217), es cierto, que en su *Edipo* Yocasta no se pronuncia acerca del paradero del testigo.

Otra de las cosas que decide suprimir es el episodio de Creon, pues dice así, *este episodio no es, en mi dictamen, vicioso, ni con tal debe reprobarse, pues me parece natural, suficientemente motivado, y unido con arte a la acción principal, pero por liberarme hasta del menor escrúpulo en este punto, me decidí desde luego a arrancar de cuajo todo el episodio, suprimiendo hasta el personaje de Creón* (p. 217).

Para solucionar y rellenar este episodio de Sófocles, añade Martínez de la Rosa la duda sobre la esposa, pues *en lugar pues de todo lo que tiene relación con ese incidente del drama griego, me ha parecido preferible, como más allegado al asunto, el que creyéndose Edipo inocente de la muerte de layo, y buscando cerca de si al culpable, lleguen a recaer sus sospechas hasta sobre su misma esposa: lo cual contribuirá, si no me equivoco, a graduar el progreso de la acción dramática* (p. 217). Lo que veremos en la escena IV del acto III.

Comenta que algunos autores, dicen que como Sófocles desvela la verdad al final del acto IV, queda entonces desvelado el nudo y parece insuficiente el acto V, contrario a esta idea aclara el autor, *esta inculpación me parece demasiado severa, pero no admite duda que ganaría la composición, retardando la aclaración del secreto que se desea saber, para mantener más tiempo al público en aquella incertidumbre congojosa. Y afirma por lo tanto he creído mejor que al fin del acto tercero sepa únicamente Edipo una parte de su desgracia reservar hasta el final de la tragedia el que se entere a fondo de su horrendo infortunio* (p. 217).

Debido a esto, nos encontramos con que en la escena primera del acto V, Edipo está dispuesto a marcharse de Tebas, por ser el asesino de Layo, pero todavía el rey no conocerá toda la verdad, y es por eso que Hyarco, le impide marcharse, ya que conoce un secreto que el no, como es que Polibo afirmó que no era su hijo. Así que no será hasta la escena cuarta, que no se confirma la verdad.

Mostrará dudas en el hecho de poder trasladar la tragedia griega en toda su esencia al teatro español. *Debo de reconocer las notables diferencias que median entre el teatro antiguo y el moderno* (p. 217), aunque esto no le supondrá un problema.

Resolverá este impedimento, con la selección de algunas partes de la tragedia antigua, de modo que expone *me parece que pudieran aprovecharse en este algunos recursos de aquel, por lo común sobradamente desatendidos: la asistencia continua del coro, que embaraza el curso de los antiguos dramas, y que como inverosímil las más veces, ha debido con razón suprimirse, pero también estimo que siempre que el asunto lo consienta, la presencia del pueblo y su intervención en el drama pueden ser muy útiles, para darle más interés, aspecto más nacional y mayor aparato y grandeza. Confirma también el introducir en la tragedia la música y el canto; pues ya que no sea dable valernos de un hechizo tan poderosos, como lo hacían los antiguos* (p. 217).

Estará Martínez de la Rosa convencido de *que la asistencia del pueblo y el canto del coro pueden auxiliar, en cierto casos, a la tragedia moderna, no he querido renunciar al socorro que pudieran prestar a esta composición, [...] ofrecen ambos recursos la de dar al espectáculo mayor pompa, la de preparar el ánimo de los espectadores, [...] y en algunos casos, la de contribuir por su parte a la verosimilitud dramática* (p. 218).

Aconseja el autor que *cuando se vuelve a sacar a la escena un argumento griego, debe procurarse eficazmente expresar con la mayor sencillez los sentimientos de la naturaleza, y no desdeñarse de emplear algunos pormenores de familia. Añade que también es necesario darles sin desdecir de la condición del drama, cierto aspecto noble y gala Poética*. (p. 218)

Finalmente concluirá que *cuando se haga hablar a los griegos, se procure pintar con vivos colores su sensibilidad exquisita, su imaginación ardiente, su lenguaje animado y descriptivo. Y añade he indicado con prolijidad muchos pormenores relativos a la representación, lo he hecho para creer que tales indicaciones no estarán de sobra, si alguna vez hubieren estos dramas de probar fortuna en las tablas*. (p. 218).

3. TRATAMIENTO COMPARATIVO DE LOS TEXTOS

Para este apartado hemos usado el *Edipo*, extraído de biblioteca de autores españoles, obras de Francisco Martínez de la Rosa, edición y estudio preliminar D. Carlos Seco Serrano, Madrid 1962. Y el *Edipo rey* de Sófocles, biblioteca Gredos, tragedias de Sófocles, introducción de José S. Lasso de la Vega, edición de Sancho Pacheco, Madrid, España 1981.

A continuación vamos a presentar una comparación entre el modelo de *Edipo rey* de Sófocles, y el escrito por Francisco Martínez de la Rosa. En primer lugar vamos a tratar los capítulos y actos de Martínez de la Rosa, por lo que la primera diferencia en lo que a disposición de la *fábula* se refiere, es que el autor moderno separará la obra en actos y escenas, mientras que el manuscrito trabajado de Sófocles, no lo hará, por tanto hemos delimitado las escenas por las introducciones del Coro, es decir, por cada recapitulación del coro hemos considerado la siguiente escena como una intervención y no un acto.

3.1. Comparación del *Edipo* de Francisco Martínez de la Rosa y Sófocles: Actos y escenas

El acto I de esta obra se compone de cuatro escenas, en la que aparecen los personajes de Sumo Sacerdote, Coro, Edipo, Pueblo, y Yocasta.

La escena primera de este acto primero comienza con el discurso del coro, seguido por el del Sumo Sacerdote quien presentará la situación de Tebas, la cual está siendo arrasada por la peste y las muertes, así que pedirá tranquilidad al pueblo, afirmando que los dioses les escucharán y les darán una solución.

—*Sacerdote: ¡respirad, o tebanos!... Ya los dioses vuestros humildes votos acogieron; y el término se acerca a tanto males, anuncio de la cólera del cielo... y prosigue el fuego asolador, la peste, el hambre, cuantas plagas encierra el hondo Averno sobre Tebas a un tiempo desplomadas, la Tornaron en mísero desierto, [...] más al fin los Númenes benignos el brazo de venganza suspendieron. Y finaliza una víctima exigen, no pudiendo dejar impune el crimen más oculto; y a punto que la venguen, satisfechos con el largo dolor que afligió a Tebas, el duro azote arrojarán al fuego* (acto I, escena I).

Con este monólogo consigue atraer a los espectadores y lectores en la historia, muy al pesar del autor, que en un principio como vimos en su teoría reusó del uso de

monólogos en las composiciones teatrales, pero lo usará al menos en más de una escena, y con él captará la solemnidad del asunto, y al espectador.

En la escena segunda encontramos de nuevo al sacerdote, aparecerá Edipo, el Coro y el pueblo. Continuará esta escena con el tema anterior, pero ahora se tratará de buscar la forma de ejecutar la justicia que los dioses piden. Vemos que no presentará a los personajes, pero por su lenguaje entendemos cuáles de ellos son los más importantes; ya que conforme se desarrolla la escena, el lector capta la importancia de Edipo, reconociéndolo como soberano, pues se dice que mató a la Esfinge y se remarca que cuando consiguió el trono juró vengar la muerte de anterior rey.

Con ello consigue Martínez de la Rosa salvar la falta, que autores anteriores e incluso Aristóteles le marcaban a Sófocles, pues no aceptaban que el rey de Tebas no conociera como murió el anterior rey, de este modo aunque no lo sepa con toda seguridad, intuye que fue asesinado.

—Edipo: *por dos lustros, cercados de peligros y tormentos, [...] cuando hoy mismo los males de la patria van a cesar, [...] y postrada la víctima culpable, servirá al mundo de salud y ejemplo [...]* (acto I, escena II).

—Sacerdote: *más segura es, Edipo, su justicia; mas alcanza su brazo que tu cetro* (acto I, escena II).

Este diálogo se da cuando todavía el lector no sabe quién es Edipo, y todavía Edipo no cree que vayan a acabar las desgracias.

Por estas palabras conoceremos a Edipo: *los dioses al trono me elevaron, [...] el clamor de la patria y vuestros votos a mi pesar al trono me ascendieron* (acto I, escena II).

Tras la réplica del Sacerdote, quien le recuerda que no hizo nada para vengar la muerte de Layo, contesta Edipo: *su venganza cual esposo y monarca juré a un tiempo. ¿Más es mi culpa que el destino quiera envolver en las sombras del misterio el parricidio atroz?* (Acto I, escena II).

Finalizará la escena el sacerdote, quien adelantará el castigo que los dioses piden para el asesino: *¡oíd y temblad! Yo soy cabeza de los dioses consagro del Averno, sin que siquiera logre en su agonía pasar las negras ondas del Leteo: que en triste soledad y eterna noche, sin patria, sin asilo, sin consuelo, errante vague en la sombrada tierra, y le nieguen los hombres agua y fuego [...]* (acto I, escena II).

Con esta escena apreciamos la gran diferencia entre los personajes creados por Sófocles y los creados por Martínez de la Rosa, mucho más caracterizados.

Sófocles aunará estas dos escenas en una primera intervención, de un modo similar, el modelo pondrá al corriente de quién es Edipo, qué es lo que le ocurrió a Layo y finalizará con el juramento de venganza del monarca.

En cuanto a la tercera escena de Martínez de la Rosa, aparecerá en ella solamente el personaje de Edipo, el cuál hará un monólogo donde maldecirá al asesino del anterior rey, y pedirá a los dioses que muestren su poder para de algún modo combatir juntos al culpable.

—Edipo: *¡mostrad al mundo vuestro poder, terror de los perversos; y el parricida atroz no halle refugio ni de la tierra en el profundo centro... la muerte implore, y ni la muerte quiera poner fin a sus bárbaros tormentos!* (Acto I, escena III).

La última escena de este acto primero, la cuarta, introducirá al personaje de Yocasta y mantendrá a Edipo en el escenario. Al salir la reina continúan ambos personajes comentando los males que acecha al pueblo, a los que se incluye premoniciones nuevas, que Yocasta conocía, pues asegura que los males comenzaron con el nacimiento de su primer hijo.

—Yocasta: *y una secreta voz dentro del alma me anunció nuevas penas, males nuevos.*

—Edipo: *los dioses la sentencia han pronunciado* (acto I, escena IV).

Yocasta en esta interacción relatará a Edipo, como el oráculo le predijo la muerte de su marido a manos de su hijo, por ello se lamenta:

—Yocasta: *yo vi a mi esposo, con honda herida traspasado el pecho, entrar exangüe por las mismas puertas que vio al salir ornadas de trofeos; yo le escuché desde la negra tumba pedir venganza con tremendo acento, [...] ¡mas cuán breve paso nuestra ventura, cuán breve caro Edipo!... como un sueño voló; y al despertar se mostró mas cruel el hado adverso. [...] en que vimos nacer un hijo tierno, [...] parece que los dioses contemplaron con enojo y horror nuestro contento.*

[...] el niño augusto a la piedad del cielo, cuando con ronco estruendo retemblaron de la tierra los íntimos cimientos, y el rayo vengador del sumo Jove confundió sobre el ara el sacro fuego (Acto I, escena IV).

Le comentará Edipo a Yocasta que los númenes no juega, ni engañan, esta implorará que sea cierto, y finalizará el monarca: *pero no entre el temor y la esperanza tan preciosos instante malogremos, en vez de apresurar el feliz plazo con fe sincera y religioso ruego; antes bien, a la voz de su monarca, a la tumba de Layo acuda el*

pueblo, y con fúnebre pompa y sacrificios sus indignados manes aplaquemos (acto I, escena IV).

Al contrario que Sófocles, Martínez de la Rosa hace que sus personajes acudan a aplacar la ira de Layo, debido a que se adelanta tanto el secreto de Yocasta, como el conocimiento del asesinato de Layo por parte de Edipo. Vemos en la segunda intervención de Sófocles que Edipo hará un monólogo acerca de la venganza, en esta también aparecerá Tiresias para desvelar quien es el asesino creando una disputa entre Creonte y Edipo, al creer el monarca que todo es un complot de su cuñado.

En el modelo la tercera intervención continuará con la disputa entre los cuñados, la cual finalizará con la entrada de Yocasta, ayudándoles a entrar en razón, llevando a Yocasta a desvelar su secreto, para ayudar a Edipo a no confiar en los oráculos, afirmando que el que le predijeron a su anterior marido no se cumplió. Es en este intento de tranquilizarlo cuando se desvela la verdad, y cree Edipo haber matado a Layo, sin saber que este era su padre.

El acto segundo de Martínez de la Rosa, se compone de seis escenas. En las que se introduce como nuevo personaje Hyarco, servidor de Edipo. En la escena primera, en el escenario nos encontramos al coro que hace una pequeña introducción y a Edipo. Quien mediante el monólogo, prosigue dando gracias a los dioses y pidiéndoles que paren los males que les acechan.

—Edipo: *¡bendita tu bondad, bendita sea, supremo dios del mundo! Y si te agradan los votos de los míseros mortales, que ansiosos cercan las divinas aras; si el llanto de millares de inocentes un crimen solo a redimir alcanza. [...] tal vez de la verdad la voz severa llegará a los oídos de un monarca; que al pisar los umbrales de la muerte, el poder tiembla y la lisonja* (acto II, escena I).

La escena segunda de este acto se compone por el coro, pueblo e Hyarco, aunque la única interacción será la del coro, ya que cantarán en las estrofas dedicadas al indulto que obtendrán y asemejarán la ira del rey muerto con la de los dioses, hasta finalizar suplicando piedad a Layo.

—Coro: *aplaca, rey augusto, aplaca ya tus manes; y escucha de tus hijos las tristes voces y sentidos ayes* (acto II; escena II).

Situados en el escenario están Hyarco, Edipo, el pueblo y el coro, en esta escena tercera Hyarco intenta hacer ver a Edipo, afligido por su pueblo, que este en la desgracia le apoya y le quiere. Además Hyarco con persuasión conseguirá que Edipo le relate lo que ocurre, ya que está apenado por la incertidumbre. Revelará Edipo su pesar,

pues le narrará a Hyarco como estando en el cementerio (en el acto anterior pidió a todos que fueran a la tumba de Layo) se le ha aparecido Layo, aconsejando a Edipo que huya de Tebas.

Hyarco convencerá al asustado rey de que Layo no puede estar en su contra, pues es un rey digno y mantiene las leyes del anterior, pero las dudas se mantienen en Edipo.

—Edipo: *dejadme todos: mi propia angustia y mi dolor me bastan. [...] el grave peso que tu pecho embarga; y ya que remediarlas no podemos, unidos lloraremos tus desgracias.*

—Hyarco: *tus vacilantes pasos conducía, quien desde niño te imprimió en el alma amor a la virtud, horro al vicio, y respeto a los dioses...*

[...] quien no haya consuelo entre los brazos de un amigo, es un malvado ya.

—Edipo: *mil veces su rigor desafiara, en cambio de la horrenda incertidumbre en que hundido mi espíritu batalla. [...] las estatuas de mármol animarse parecían; y que a mi vista súbito indignadas, ¡fuera, profano, fuera! Repitiendo...*

—Hyarco: *fue tu imaginación...*

— Edipo: *mas yo luchando y reluchando ciego, del buen layo toque la tumba helada... ¡infeliz! Con estrépito de la losa saltó en pedazos mil [...], vi la sombra de Layo alzarse airada, extenderse, crecer, tocas las nubes, y en el profundo abismo hundir la planta... Pronuncio con dolor estas palabras: huye, infeliz, del tálamo y del trono que mancha el crimen [...]*

—Hyarco: *¿y si imaginas que si vaga inquieta la sombra del buen Layo sin venganza, elija como víctima a quien sigue sus justas leyes como norma y pauta? No, Edipo, no [...]*

—Edipo: *hace tiempo que con pena y sobre salto la inquietud he notado de Yocasta, [...] de pavorosos sueños agitada, consigo misma forcejaba inquieta, cual si una triste imagen acosara [...]* (acto II, escena II).

Tras las dudas de Edipo sobre Yocasta, y la preocupación que esta le hace sentir, en la escena cuarta, aparecerán en el escenario Yocasta y Edipo. En esta, Edipo intentará sincerarse con Yocasta, pero por un momento interpretará la esposa que ella es la causa de los males que acechan al pueblo; por lo que tiene que recibir el castigo. Será en este momento, cuando Edipo comience a sospechar de su esposa. Veremos a Yocasta toda la escena nerviosa y evitando sincerarse con el rey, por este comportamiento tanto

el protagonista como el lector podrían intuir que ella es la asesina. Lo que ocurre en Sófocles con Creonte en la segunda y tercera intervención.

—Edipo: *sé que los cielos señalan una víctima, manchada con inocente sangre, yo la busco [...]*

—Yocasta: *¡y en tu esposa pretendes encontrarla!*

— Edipo: *de mi propio, Yocasta, desconfío.*

—Yocasta: *sé que en tu alma tan infame sospecha no ha nacido... no, Edipo, te conozco: mas aclara ese horrible misterio; y aquí mismo confundiré tan execrable trama. ¿Quién oso calumniarme?*

— Edipo: *ten el labio, teme infeliz...*

— Yocasta: *¿Quién oso calumniarme? ¿Quién, Edipo? ¡Y así confuso y vergonzoso callas!* (Acto II, escena IV).

En la escena quinta del segundo acto, aparecerá en el escenario Hyparco. Este aparecerá en la escena anunciando a Phórbas, compañero de Layo, el cual continúa vivo. A partir de este momento, toda la trama se centrará en explicar quién este personaje y por qué este no quiere entrar a Tebas hasta que la venganza no se haya consumado.

—Hyparco: *aún vive Phórbas*

— Yocasta: *¿quién le ha visto?*

—Hyparco: *largos días en el cercano bosque de Diana vivió oculto y tranquilo; [...] sabe que ha hablado el Dios; que la atroz muerte de su amigo y su rey va a ser vengada, y entre llanto y sollozos, de sus labios su propio nombre con placer se escapa[...]* (acto II, escena V).

Como Phórbas no quiere entrar interviene Edipo con estas palabras que finalizan la escena: *dile que Edipo se lo suplica... y que su rey lo manda.*

Finalmente, la escena sexta de este segundo acto concluye con un monólogo de Edipo, quien tiene la esperanza de que Phórbas vaya a mostrarle la verdad de lo que ocurre, y con ello su pesar acabará. En esta escena nos encontramos con Yocasta y Edipo.

—Edipo: *[...] venga a asistir al formidable juicio que los eternos númenes preparan: bajo la inmensa bóveda del cielo, junto al sepulcro mismo del monarca, de boca del anciano venerable escuche la verdad; y asegurada la tímida inocencia, a un solo acento el audaz crimen confundido caiga* (acto II, escena VI).

Sófocles hará en la cuarta intervención que Edipo mande buscar al servidor de Layo para desvelar la realidad de lo que pasó, y aclarar la duda de si es cierto que él mató al anterior monarca; además en esta, será entonces cuando descubra que Polibo (el padre de Edipo) ha muerto, conociendo gracias al mensajero que no es hijo del que llamaba padre.

El acto tercero de Martínez de la Rosa, está constituido por tres escenas, en la que solo aparece como nuevo personaje Phórbas, a lo largo de las escenas encontraremos en el escenario al Sumo Sacerdote, el pueblo, la guardia, las esclavas, junto con Edipo, Yocasta e Hyparco.

En la escena primera proseguirán dialogando sobre Phórbas, la importancia que tiene el saber que esconde, pues estaba presente cuando Layo fue asesinado. Aunque los personajes principales se muestran nerviosos por este hecho, otro como el Sacerdote parecen ya saber la verdad, pues antes de que aparezca el esperado servidor de Layo, ya desvelará la verdad; lo que hará que Edipo ordene la ejecución del sacerdote, salvándose este por la aparición de Phórbas.

—Sacerdote: [...] *el anciano infeliz hollar intenta, y antes creyó que su dolor y angustia elogios, no amenazas merecieran: sus canas, su honradez, la pura sangre que derramó de Layo en la defensa, su destierro, sus males, sus desdichas, hasta el mismo horro con que se niega este suelo a pisar contaminado...*

—Edipo (a Yocasta, Al Sacerdote): *nada escucho. — ¡ay del que ciego la ira de Edipo a provocar se atreva!* (Acto III, escena I).

Con esta escena podemos ver, como el Sacerdote tiene una fuerza mayor, y un saber más amplio en Martínez de la Rosa, que en Sófocles, que más que un enemigo del rey, es un simple siervo, que ora por su pueblo; mientras que aquí conoce ya toda la verdad y se enfrenta al rey.

—Sacerdote: *aguardo a que en los cielos toque el sol la mitad de su carrera; mas ya se acerca, ya...Míralo, Edipo, ya casi encima está de tu cabeza.*

—Edipo: [...] *la sangre derramará de sus venas, aquí, ante el cielo, a vuestra propia vista, de la esposa del Layo en la presencia, cual asesino vil, cual parricida, calumniado se ve por torpe lengua mas yo sabré [...]* (acto III, escena I).

Aparecerán en la segunda escena, los mismos personajes que en la anterior, junto con Hyparco y Phórbas. Veremos el diálogo de Edipo con el siervo de Layo, que en un principio se caracteriza el personaje de forma hostil debido a su miedo, pues considera que el trato obtenido por el monarca no es el apropiado, pero conforme

continúa la interacción el personaje se relajará y relatará con tranquilidad lo sucedido a Layo. Esto desencadena una relación de acontecimientos en el rey, que reacciona al relato inconscientemente y hace que acercándose a Phórbas, este le reconozca como el asesino. Esta escena coincide con la quinta intervención del modelo, donde se presenta el contenido del mismo modo.

—Phórbas: [...] *en vez de amparo y compasión, encuentro amenazas, insultos y violencias...*

—Edipo: *No, venerable anciano, no tan pronto a Edipo agravies con injustas quejas, cuando en vez de amenazas y de insultos, mercedes te apercibe y recompensas. [...] y hoy mis pueblos verán si sabe Edipo cual monarca pagar tan injusta deuda.*

[...] habla, revela las circunstancias del horrendo crimen, que tanta sangre y lágrimas nos cuesta: de tu labio tal vez está pendiente en este instante la salud de Tebas (acto III, escena II).

Motivado por estas palabras Phórbas, relata el suceso: [...] *solo conmigo iba [...] y aun me acuerdo, pareceme escucharle; su afán era preguntarme, saber los desgraciados de que aliviar pudiese las miserias... dos días caminando; y al siguiente, al despuntar la aurora [...]*

Edipo comienza ya a atar los acontecimientos: *¿Qué hora era?*

—Phórbas: *¿no oíste, señor?... la de la aurora; nada se me ha olvidado: el sol apenas doraba una colina...*

—Edipo: *¡una colina!...*

— Phórbas: *Allí el monarca su curso encaminaba, con la idea de consultar al Númen sobre el medio de vencer a la Esfinge, [...] y apenas le divisan nuestro ojos, en polvo envuelto se aproxima y llega un mancebo imprudente le guiaba... (Acto III, escena II).*

Crece tanto la incertidumbre del rey como de la reina, que le observa, hasta que Phórbas tiene tan cerca al monarca y dice: *¡santos cielos!* Y el pueblo contesta: *Él es*. Lo que desencadenará en la turbación de Yocasta que cae desmayada en los brazos de sus esclavas.

La última escena, tercera, de este acto nos muestra una interacción entre Edipo e Hyparco. Conociendo ya parte de la verdad Edipo, que es el asesino de Layo, busca desesperado a sus hijas, pues cree que se las han quitado, al enterarse de la verdad. Finalizará esta escena con Edipo de nuevo en el cementerio, repitiendo las palabras del anterior rey.

—Edipo: [...] *¡hasta el consuelo de abrazar a mis hijas se me veda!* [...] [...] << *Huye, infeliz, del tálamo y del trono*>> [...] *ya lo sé, justo rey... en paz te queda* (acto III, escena III).

El penúltimo de los actos, el cuarto, se compone de seis escenas, en las que aparecerán las hijas de Edipo, y el mensajero de Corinto, como personajes nuevos.

Comenzará la primera escena con la súplica del monarca a los dioses para que salven a sus hijas que no tienen culpa, y continuará con la despedida de sus hijas, a las que les pedirá perdón y solicitará que cuiden de su madre. Como podemos ver, las hijas no tienen diálogo, pues de nuevo usará el monólogo Martínez de la Rosa.

—Edipo: *así, hijas mías: coronad de flores el ara antigua de los lares patrios, como postrer ofrenda y sacrificio del triste Edipo, pronto a abandonarlos [...] mediando vuestra cándida inocencia, el voto a las deidades será grato...*

[...] mas dignate volver, dios de clemencia, los ojos a este padre desdichado, y acogiendo piadoso su plegaria, dale ese alivio en tan mortal quebranto....

No te pido por mí [...] para estas hijas del alma mía tu favor demandando.

[...] Ismenia amada, Antígone, mi vida... aquí, a mis brazos venid, no os afligais...

[...] mirad que vuestra madre en breve debe volver, [...] esforzaos a hacerle llevaderas las desgracias que vuestro infausto padre le ha causado [...] (Acto IV, escena I).

Se mantendrán en el escenario las hijas y Edipo, en esta escena segunda, y aparecerá Yocasta. Vamos a conocer de la mano de Yocasta, que el pueblo aun sabiendo la verdad, llora a su rey, incluso le comprende; además su esposa le elogia y no quiere que se marche, aunque si le recomienda que vuelva a su patria. Será en este momento, cuando tanto Yocasta, como el público nos enteremos de que Edipo no puede volver, pues relatará que siendo joven, acudió a un oráculo y este le predijo la muerte de su padre de sus manos y el incesto con su madre.

Tras el relato desafortunado de Edipo, Yocasta se sincerará con el monarca, revelándole su mayor secreto: que tuvo un hijo con Layo y lo dejaron morir debido a que el oráculo predijo que mataría a su padre. Así que finalmente, Yocasta le pedirá que no siga sus pasos, pero Edipo no escuchará a su esposa. Sófocles revelará en la tercera intervención, el secreto de Yocasta, como ya hemos visto.

—Yocasta: [...] *aún tiene una patria, a la que un día podrás hacer feliz bajo tu imperio; vas a habitar la tierra en que naciste [...]*

[...] un hijo como tú, si tiene padres, no está solo en el mundo [...] vuelve presto a consolarlos de tan larga ausencia...

—Edipo: *yo no tengo siquiera esa esperanza [...]* (Acto IV, escena II).

Le contará Edipo, que un joven le dijo que no era hijo de Polibo y por esto fue a buscar al oráculo para conocer su origen: *[...] al fin, ansioso de apurar mi origen, y a tal duda mil males prefiriendo, me ausenté de Corinto, pretextando que iba a Atenas a ver al gran Teseo; y sin tomar ni tregua ni descanso, corrí impaciente hasta llegar a Delfos.*

[...] Por las lóbregas bóveda del templo, sonó la voz del Dios, y a mis oídos llegaron con horror estos acentos: << ¿quieres saber tu suerte? [...] de tu padre la sangre verterás [...]>>

[...] a la casa paterna y a mis padres renuncié para siempre; y corrí ciego en busca de la muerte.

—Yocasta: *¿Sabes mi crimen? No lo sabes, Edipo, pues que veo que aún me miras con lástima [...] yo no la tuve de mi propio hijo, que abrigué en mis entrañas.*

El inocente mío al sepulcro paso desde mi seno y yo en su muerte consentí y su padre [...] (acto IV, escena II).

Las escenas tercera, cuarta, quinta y sexta son escenas en su amplitud de relleno, es decir, las escenas que los modernos como vimos en la teoría y *Advertencia* se vieron obligados a introducir, para así ampliar el drama y poder llegar al acto quinto sin problema. En estas escenas aparecerán los mismos personajes: Edipo, Yocasta, Las hijas, Hyparco, y el mensajero de Corinto. En la escena tercera (sin el mensajero de Corinto), simplemente se dará el anuncio del Mensajero de Corinto por parte de Hyparco: *Edipo, un mensajero de Corinto acaba de llega [...]*

En la escena cuarta, encontramos a Edipo, su esposa e hijas, donde los dos primeros dialogarán sobre las desgracias que les pueden anunciar, mientras Edipo se muestra pesimista, Yocasta intentará por todos los medios animar a su esposo, quien acaba afirmando que detrás de los males solo viene más.

—Edipo: *[...] siempre mis males de otros más graves precursores fueron.*

La escena quinta es la del anuncio de la muerte, pues el mensajero de Corinto ha llegado hasta Tebas, para anunciarle al monarca que su padre ha muerto, *está gozando en los elíseos de descanso eterno* (acto IV, escena IV).

Finalmente en la última escena del acto cuarto, continuarán los personajes dialogando sobre su tristeza, el que más Edipo, quien está apenado por la pérdida de su

padre. Aunque la esperanza no tarda en aparecer, pues viendo que el oráculo no se ha cumplido, Edipo podría volver a su patria, y cuidar de su madre. Así que finalizará con la despedida de Edipo.

En Sófocles estas escenas corresponderían con el desarrollo de la cuarta y quinta intervención.

Como vemos, Martínez de la Rosa, alarga las despedidas y acontecimientos en el acto cuarto, para poder así desvelar del todo la verdad en el acto quinto. El cual se compone de ocho escenas.

La primera escena de este acto la conformarán Edipo e Hyparco. Vemos la intención de Edipo de salir pronto de Tebas, para que nadie pueda verle; pero Hyparco le recomienda que se despidan de su familia, y le sugiere que en vez de ir a Corinto, vaya a Atenas con Teseo. Estas palabras harán sospechar a Edipo, de la posibilidad de que quieran usurparle el trono. Finalmente Hyparco, debido a la turbación y enfado del rey, le desvelará el porqué de sus palabras, pues había escuchado un rumor en el que se decía que Polibo antes de morir confirmó que Edipo no era su hijo.

—Edipo: [...] *ya el día a clarear empieza y con sigilo salgamos, sin que nadie nos aceche, de la ciudad.*

[...] *¿Por qué a Corinto volver no puedo?*

—Hyparco: *acaso han esparcido algún falso rumor; y conviniera, antes de presentarte en tus dominios, que lo aclarase el tiempo [...]* (acto V, escena I).

De nuevo en la escena segunda, plasmará Martínez de la Rosa la frustración de Edipo, mediante las palabras de este por el monólogo. En el monólogo presiente saber lo que le va a decir el mensajero, que en la escena anterior ha mandado buscar, para confirmar el rumor. Comenzará también a preguntarse quién es, hasta que finalmente aceptará su destino.

—Edipo: *ya, ya mi corazón con mil latidos el secreto fatal me está anunciando [...] y hasta el borde mismo de la tumba he de luchar con mi fatal destino* (acto V, escena II).

En la escena tercera, aparecerá Yocasta, a la que interrogará Edipo retóricamente, pues quiere saber quién es su padre. Le aconsejará la esposa, que deje de buscar respuestas, y se conforme con el amor de su esposa.

—Yocasta: *¿qué importa, si tu esposa te ama mas que a su vida?* (Acto V, escena III).

Finalmente se enterará Edipo en la escena cuarta, junto a Yocasta, el Mensajero de Corinto, Hyparco y Phórbas de la verdad. Pues descubre entonces Edipo que no es hijo de Polibo, ya que el mensajero relatará todo lo sucedido, como le entregaron al rey cuando era un recién nacido y como Polibo confirmó en su lecho de muerte que él no era su padre.

—Edipo: *¿Y quién le prestó auxilio para el cambio fatal?*

—Mensajero: *su misma esposa. [...] y tan cierto, como que el niño le entregué yo mismo* (acto V, escena IV).

Lamentará en la escena quinta, Edipo su destino, junto con Hyparco, pues aunque no se ha confirmado en esta, toda la verdad, está ya seguro de que asesinó a su padre. Hyparco intentará convencer al rey de que a pesar de todo el pueblo le quiere, pero Edipo solo piensa en despedirse de sus hijas y morir.

—Edipo: *[...] mi padre asesiné; profané el lecho de la que me dio el ser, hermano, hijos, nietos, padres, esposos, hoy la tierra verá por este monstruo confundidos* (acto V, escena V).

En lo que respecta a la escena sexta, nos encontramos con el Sumo Sacerdote y el pueblo, quienes en la que podríamos considerar otra escena de relleno, como las anteriores. Se condena de nuevo a Edipo, por parte del sacerdote; mientras el protagonista implora la muerte, que el sacerdote le replica no le va a llegar.

—Sacerdote: *no, parricida. Hasta la muerte esta sorda a tus gritos* (acto V, escena VI).

Al fin en la escena séptima, se desvelará por boca de Hyparco, como ha muerto Yocasta, y la locura que ha consumido a Edipo, arrancándose este los ojos, al ver a su esposa y madre colgada.

—Hyparco: *[...] rompe el quicio corre al lecho nupcial, y ve a Yocasta ahogada dando el postrimer gemido [...]* (acto V, escena VII).

En la escena octava y última de este acto quinto, encontramos de nuevo en el escenario a Edipo, sumo sacerdote, Hyparco y pueblo. Ahora Edipo se muestra con los ojos destrozados, y le pide al pueblo que huya de Tebas. Finalizando la escena con la maldición del Sacerdote hacia Edipo.

—Edipo: *huid, tebanos, Huid [...]*

—sacerdote: *la maldición del cielo va contigo* (acto V, escena VIII).

Todo el acto quinto, se resumirá en la sexta intervención de Sófocles, donde se describirá la muerte de Yocasta y la locura de Edipo por boca del mensajero, y del

mismo modo que Martínez de la Rosa, saldrá Edipo al escenario para hablar de la preocupación por sus hijas. Finalizando con la voz de Corifeo relatando las desgracias y gloria de Edipo.

3.2. Los personajes en ambos Edipos

En lo que respecta a estos, no encontramos grandes diferencias. Los personajes principales se mantienen en ambas obras, pues Edipo seguirá siendo el protagonista y Yocasta la segunda con mayor relevancia en la historia. Aunque en Martínez de la Rosa, podría Hyparco tener una mayor importancia debido a su monólogo en el acto V, describiendo la muerte de Yocasta y la locura de Edipo.

En cuanto a los personajes secundarios, Sófocles tendrá a Corifeo (siervo de Edipo, el equivalente a Hyparco en Martínez de la Rosa), Creonte (Creón, dependiendo del manuscrito tratado), Tiresias, el adivino de Corinto y servidor de Layo. Por su parte, Martínez de la Rosa, eliminará a Tiresias y le dará la facultad de ver lo que ven los dioses al Sumo Sacerdote, suprimirá también al hermano de Yocasta, dará nombre al servidor de Layo, Phórbas. Y por otro lado, mostrará como secundarios al coro y al pueblo.

En cuanto a los personajes menos importantes o nombrados en la trama, Sófocles presentará al Sacerdote, al coro y pueblo, al contrario que el autor. Nombrará a Layo, la Esfinge (en Sófocles tiene más importancia), Polibo y Mérope (padres de Edipo); mientras que Martínez de la Rosa da presencia a Layo en la escena, manteniendo como nombrados a la Esfinge, Polibo y Mérope. Y ambos mostrarán a las hijas de Edipo en escena, pero sin que estas tengan ningún diálogo, al igual que a las esclavas de Yocasta.

A pesar de la supresión o no de personajes o de la concesión de mayor o menor relevancia de personajes, lo que más nos llamará la atención al tratar ambas obras, es la caracterización de estos, Martínez de la Rosa le dará mucho más carácter gracias a las acotaciones, Sófocles los caracterizará por medio del diálogo.

Vemos unos personajes miméticos, reales, no solo por la condición de imitación que tiene la tragedia, sino porque son personajes con caracteres coincidentes en estratos sociales. Mediante los diálogos, reafirman sus condiciones, por ejemplo: Edipo afirmará su grandeza en Sófocles al decir que él es el soberano y promete hacer justicia de la muerte de Layo, o en Martínez de la Rosa, cuando recuerda que él mató a la Esfinge y eso le hizo conseguir el trono.

Las acotaciones serán importantes caracterizadoras de personajes, sobre todo en la obra de Martínez de la Rosa, mediante ellas describirá la vestimenta y la intensidad con las que los personajes dialogan o se expresan, reforzando el carácter del personaje. Como vemos en la escena tercera del acto primero: *sacerdote (con énfasis)* o en el acto primero, escena tercera: *Edipo (con pausa y dignidad)*.

3.3. Las acotaciones

Antes de comenzar con este apartado señalamos que los textos griegos no se componían de acotaciones, pero el texto manejado de *Edipo rey* de Sófocles, si se compone de ellas, ya que las escribe el editor de la obra que hemos marcado anteriormente, con edición de 1981, por esta razón mostramos su análisis comparativo.

Son mucho más específicas y descriptivas las encontradas en Martínez de la Rosa, que las de Sófocles, ya que este solo apuntará algunas salidas de los personajes. La mayoría de las acotaciones en la obra de Sófocles serán didascalias, es decir, se mostrarán a través del diálogo, pues en varias ocasiones veremos a Corifeo anunciar, *allá viene* o a Yocasta *está llegando*, para así marcar la entrada de otro personaje, como en este caso es la llegada del siervo de Layo.

Por su parte, Martínez de la Rosa se servirá de ellas para describir la escena, y caracterizará a los personajes con ellas. Vemos que si aparece más de un personaje, con la acotación aclara a quien se dirigen cada uno de ellos, pues acotará (*a Hyparco*), todas tendrán una forma tipográfica distinta, normalmente en cursiva para remarcar, además, con ellas describirá la música o el orden de cada estrofa para el coro, incluso si la voz debe ser masculina o femenina, como vemos en el acto primero (*el recinto de la plaza aparece lleno de grupos de gente, con ramos de oliva en la mano y guirnaldas en la cabeza, en señal de súplica, postrada ante dos aras que habrá colocadas así a la puerta del templo: después de oírse [...]*)

(Las estrofas 1ª, 3ª y 5ª las cantará un hombre; y las 2ª, 4ª y 6ª una mujer)

CONCLUSIÓN

El trabajo pone de manifiesto como Martínez de la Rosa aúna un quehacer de creación poético-dramática con una actividad de teórico de la literatura. La escritura del *Edipo* está enmarcada y condicionada por una serie de reflexiones teóricas (*Poética* con sus correspondientes *Notas*) y observaciones críticas sobre versiones anteriores (contenidas en la *Advertencia*).

El espíritu ilustrado de Martínez de la Rosa se acerca a la teoría clásica no condicionado (como podría haberlo hecho un autor del Renacimiento) por el principio de autoridad, emanado de los textos griegos y latinos, sino por la indiscutible razón.

Su actividad está cargada de didactismo, aún cree que los principios teóricos aplicados adecuadamente pueden dar lugar a obras equilibradas y susceptibles de responder al principio horaciano de *docere* y *delectare*, y aún, competir con la estética romántica guiada por el genio individual y donde las pasiones estallan con fuerza imprevisible y descontrolada.

Hemos intentado organizar las cuestiones fundamentales ateniéndonos al viejo (pero eficaz durante tantos siglos) paradigma ofrecido por Aristóteles en su *Poética*. Nuestra intención ha sido diseñar un trabajo en el que tomando casi a la letra la voz teórica de Martínez de la Rosa está dialogara con los textos poéticos de su *Edipo*. Al fondo siempre ha estado presente el mito creado por Sófocles y que tan perfecta manifestación obtuvo en la genial aportación del trágico griego.

BIBLIOGRAFÍA.

- La tesis de Shearer, J. F. (Nueva York 1941). *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their genesis, sources and significance for spanish literary history and criticism.*
- Tobar, Romero (1962). *Ideas literarias de Martínez de la Rosa*
- Tobar, Romero (1962). *Notas sobre Martínez de la Rosa (en el centenario de su muerte).*
- Alborg, J. L. (1972). *Historia de la literatura española, el romanticismo.* Madrid: Editorial Gredos.
- Alborg, J. L. (edición 1980). *Historia de la literatura española, siglo XVIII.* Madrid: Editorial Gredos.
- Sánchez, Saura (edición 1991). *Las fuentes francesas del Edipo de Martínez de la Rosa.*
- Alonso Seoane, M. J. (edición 1993). *La conjuración de Venecia.* Madrid: Letras Hispánicas.
- Sarrailh, Jean (1933). *Martínez de la Rosa, obras dramáticas.* Madrid: Espasa-Calpe.
- Hard, Robin (primera publicación en inglés 2004). Traducción Jorge Cano Cuenca (2008). *El gran libro de la mitología griega, basado en el manual de mitología griega de H.J. Rose.* Madrid: La Esfera de los Libros.
- Martínez de la Rosa, Francisco (2ª edición corregida 1834). *Poética española.* Madrid: París.
- Seco Serrano, Carlos (1962). *Biblioteca de autores españoles, obras de Francisco Martínez de la Rosa.* Madrid: Atlas, edición conmemorativa.
- Traducción Assela Alamillo (1981). *Tragedias, Sófocles.* Madrid: Editorial Gredos.
- Bobes Naves, M. C. (2ª edición corregida 1997). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Arco Libros.
- García Yebra Valentín (3ª reimpresión 1999). *Poética de Aristóteles.* Madrid: Editorial Gredos.
- Fernández Morales, J. J. (edición 2010). *Martínez de la Rosa crítica e historia de un escenario.* Diputación de Granada.
- Junta de Andalucía, conserjería de cultura (2016). Biblioteca virtual Andalucía. Consultada el 11 de enero 2016. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>