

EL *EDIPO* DE MARTÍNEZ DE LA ROSA: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL *OPVS PERFECTVM* DEL DRAMA GRIEGO EN EL S. XIX ESPAÑOL*

MARTÍNEZ DE LA ROSA'S *EDIPO*: SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE *OPVS PERFECTVM* OF GREEK DRAMA IN 19TH-CENTURY SPAIN

Rafael J. GALLÉ CEJUDO

Universidad de Cádiz

Resumen: Martínez de la Rosa tenía una sólida formación humanística y una confesada inclinación por los clásicos griegos y latinos, por lo que se puede rastrear la presencia de la herencia clásica en prácticamente todos los campos de su dilatada producción literaria. Uno de los ejemplos más significativos es, sin lugar a dudas, la tragedia *Edipo* — estrenada en 1830—, que para una importante parte de la crítica ocupa una posición única en el movimiento neoclásico en España.

Palabras clave: Francisco Martínez de la Rosa, *Edipo Rey*, Sófocles.

Abstract: Martínez de la Rosa had a solid humanistic background and a confessed inclination for the Greek and Latin classics. So the classical heritage can be traced in almost every field of his extensive literary production. One of the most significant examples is, without a doubt, the tragedy *Edipo* —premiered in 1830—. This work occupies a unique position in the Spanish Neoclassicism for a important part of the critics.

Keywords: Francisco Martínez de la Rosa, *Oedipus Rex*, Sophocles.

* Trabajo adscrito al Proyecto I+D “Las migraciones temáticas entre la prosa y el verso: el papel referencial de la Elegía Helenística” FFI2017-85015-P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades.

Difícilmente se puede desligar en la figura del granadino Francisco de Paula Martínez de la Rosa y Berdejo (1787-1862) su faceta como escritor y la figura del político (Pérez de la Blanca, 2005). Es más, la misma moderación, el mismo pasteleo, que caracterizó al hombre público fueron también los que lo convirtieron a los ojos de la crítica antigua y moderna como el más activo representante del culto al “justo medio” —expresión acuñada por él mismo en sus *Apuntes sobre el drama histórico*— que lo hacía ubicarse en una posición ajena a los excesos tanto del romanticismo como de un neoclasicismo demasiado preceptista y encorsetado; una actitud, en definitiva, que le permitía armonizar ambas corrientes en nombre del “buen gusto” y la “sana razón”, renunciando a todo extremismo, incluso al que propugnaba los modelos clásicos de la Antigüedad grecolatina como única referencia para la creación literaria. Así lo manifiesta el propio Martínez de la Rosa en el “Prólogo del autor” a sus *Poesías* en lo que constituye todo un manifiesto literario:

No tiene duda, a mi entender, que las obras de imaginación, así como las bellas artes, están sujetas a algunas reglas fijas, invariables, fundadas en los principios de la sana razón, y hasta puede decirse que en la misma naturaleza del hombre; así, por ejemplo, conviene que en toda composición, cualquiera que sea su clase, haya *unidad* en el conjunto, *proporción* en las partes, *variedad* en el ornato, *correspondencia* entre el asunto y el estilo; mas no por esto se infiere que no estén sujetas a mudanza, al sabor de los siglos y de las naciones algunas reglas prescritas por los maestros del arte, los cuales a su vez las tomaron de la contemplación y estudio de los modelos de su tiempo. Que ni se deben medir con escala mezquina las obras de la imaginación ni condenarlas livianamente porque no quepan en los moldes de Aristóteles o de Horacio. [...] (Seco Serrano 1962b: 145).

La sólida formación humanística de Martínez de la Rosa y su confesada inclinación por los clásicos griegos y latinos, a los que, como Horacio a los Pisones, aconsejaba no dejar “ni de noche ni de día” hacen que podamos rastrear la presencia de este legado clásico en prácticamente todos los campos de su dilatada producción literaria, en la que se incluyen obras en prosa de carácter histórico y elocuencia política, así como de otros géneros como la poesía didáctica, filosófica y épica de escuela o la novela, la poesía lírica, pero, sobre todo, la teoría literaria y el drama. Pues bien, atendiendo al tema que nos ocupa, me limitaré a hacer un par de calas en su poesía lírica y teoría literaria, para detenerme con algo más de detalle en su *Edipo*.

En el “Prólogo” de sus *Poesías* el autor desvela las claves que van a marcar su producción poética: su profunda admiración por los modelos de la Antigüedad clásica:

En buen hora que no se canse al público con églogas imitadas de Teócrito o de Virgilio después de tantas copias como se han hecho de aquellos bellísimos originales; convengo de buen grado en que puede componerse una epopeya de gran mérito, perfecta si se quiere, sin haber menester que se asemeje a la *Iliada* ni a la *Eneida*; mas cuenta con llevar tan al cabo este sistema que se concluya por mirar con cierta esquivéz y desdeño las obras maestras de la antigüedad, que serán bellas, admirables, mientras exista el mundo. ¿Cuándo envejecerán, a pesar del transcurso del tiempo y de los antojos de la moda, las lindas composiciones de Anacreonte, las *Geórgicas* de Virgilio, las elegías de Tibulo? [...] Yo, de mí, sé decir que me encanto con las obras de tales maestros y con las composiciones clásicas de nuestros antiguos poetas, y que no temeré

aconsejar respecto de ellas a los jóvenes aplicados lo mismo que aconsejaba Horacio a los Pisones respecto de los modelos griegos: de noche, de día, nunca los soltéis de las manos (Seco Serrano 1962b: 145)¹.

En efecto, la poesía griega le proporcionaba el principal modelo de imitación, porque, si había un rasgo distintivo que, en opinión de Martínez de la Rosa, debía caracterizar la poesía, ese era la sencillez, una sencillez que la aleja de los desvaríos y amaneramientos, y que tuvo su máxima expresión en la poesía griega antigua. Así lo expresa Martínez de la Rosa en sus “Anotaciones a la *Poética*”:

Esta inimitable sencillez es la dote característica de la poesía griega: brilla lo mismo en los poemas de Homero que en las tragedias de Sófocles, igualmente en las églogas de Teócrito que en las odas de Anacreonte; y aunque pueda decirse que tal vez parecería aquella sencillez demasiado desnuda a los ojos de los modernos, creo que urge tanto más recomendar a los jóvenes esta cualidad preciosa, cuanto corre riesgo la literatura, al menos en mi concepto, de inclinarse al extremo opuesto de afectación y extravagancia (Seco Serrano 1962b: 250)².

Pues bien, un breve repaso por los títulos de las composiciones líricas de Martínez de la Rosa revela inmediatamente la inclinación o deuda contraída por el poeta con los modelos clásicos griegos y latinos: además de sus varias “Anacreónticas”, “Himnos epitalámicos” o “Canción báquica”, destacan títulos como “La aparición de Venus”, “La muerte de Adonis” o “Los besos”, composición de la que no me resisto a reproducir los primeros versos:

Cien veces ciento,
mil veces mil,
más besos dame,
Laura gentil...

para que quede resonando el eco de Catulo 5.7 ss.

*da mi basia mille, deinde centum
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum...*

No deja de llamar la atención, sin embargo, que en su *Canción guerrera con motivo del levantamiento de los griegos* el poeta no haya incluido ni una sola referencia clásica. Martínez de la Rosa, entusiasmado como Byron, Lamartine o Espronceda por la independencia de los griegos levantados en armas contra el turco³, en unos años en que tan reciente se tenía nuestro propio

¹ De la Rosa alude a los conocidos versos horacianos del *Ars* 268 s.: *vos exemplaria Graeca/nocturna versate manu, versate diurna*.

² Texto tomado de “Anotaciones a la *Poética*” Canto I, nota 6.^a. Esta misma admiración por la poesía se extiende a la propia lengua griega, de la que sostiene en la nota 8.^a al Canto II que: “La lengua griega se aventaja mucho a las demás para expresar una imagen con una sola voz, por la facilidad de componer una palabra con varias, reuniendo así todas las circunstancias requeridas para redondear de una vez la idea: muy inferior en este punto a la lengua griega quedó la latina, aunque hizo algún que otro esfuerzo por imitarla: y aún más lejos todavía de aquella perfección se hallan las lenguas modernas y entre ellas la española”.

³ Mucho más dramático que el poema de Martínez de la Rosa es, sin duda, la “Despedida del patriota griego de la hija del apóstata” (28/2/1834) del almendralejense. En cuanto a Lamartine, su filohelenismo queda patente en la “Invocation pour les grecs”, redactado en 1826, pero publicado por vez primera en 1830, que, a diferencia de los antes citados, está colmado de referencias al pasado clásico heleno.

alzamiento contra el invasor francés, compuso un canto simplón, construido a base de generalidades y, curiosamente, como ya hemos indicado, exento de cualquier referencia al glorioso pasado clásico de la nación helena.

Canción guerrera con motivo del levantamiento de los griegos

Nobles hijos de Esparta y de Atenas,
de la patria la voz escuchad,
y rompiendo las viles cadenas,
del combate las armas forjad.

CORO

¡De acero el pecho fuerte,
de acero el brazo armad:
independencia o muerte,
muerte!

¡O muerte o libertad,
o libertad!

¿No miráis a esos fieros tiranos
al nacer vuestros hijos sellar;
aherrojar vuestros padres y hermanos,
vuestro lecho y amor profanar?
¡De acero el pecho fuerte, [...]

En cuanto a su labor como teórico de la literatura, Martínez de la Rosa no solo hizo una de las mejores traducciones en verso del *Ars* de Horacio, a juicio de Menéndez Pelayo (1942, p. 278)⁴ no inferior a ninguna otra de las castellanas y de la que se infiere mucho estudio de la de Aristóteles, sino que escribió también su propia *Poética* en verso a la que acompañó con unas muy prolijas anotaciones y varios apéndices. Se arriesgaba el autor a ser medido por su propio rasero, no obstante presumía de que “no hay muchos padres que tengan la virtud y entereza de un Guzmán el Bueno, para dar ellos mismos armas con que degüellen a sus hijos”⁵. Dos son, sin embargo, los grandes defectos que se le han atribuido a esta obra: lo trasnochado de una *Poética* preceptista en una época en la que en toda Europa triunfaba ya el Romanticismo; y el que estuviese compuesta e ilustrada por elementos de importación extranjera y, en concreto, excesivamente apegados a los postulados franceses (Menéndez Pelayo 1942, p. 267)⁶. Estudios más modernos (Shearer 1941) desterraron, sin embargo, definitivamente tales prejuicios destacando la triple faceta del autor que se desvela en esta obra: la de historiador de la literatura española, la de crítico y la de polemista, a las que nosotros añadiríamos la de versado en la literatura clásica grecolatina a tenor de los autores y obras que le sirvieron para ilustrar su *Poética*:

Me he ceñido a no emplear en el poema sino ejemplos tomados de autores griegos y latinos o de poetas castellanos, para despertar en los jóvenes la afición a la literatura clásica de los antiguos y a la de su propia

⁴ También para Menéndez Pelayo era muy superior a la de Burgos y con el valor añadido de incluir la docta *Exposición* que la acompaña.

⁵ Así en el “Prólogo del autor” a su *Poesías*.

⁶ Añadía además el erudito santanderino: “Natural era que toda su vida juzgase la tragedia griega con el criterio de La Harpe, algo modificado, y de ninguna manera con el de Guillermo Schlegel, ni mucho menos con el de Ottfried Müller. Pedirle esto hubiera sido pedirle milagros que no estaba en su naturaleza el dar”.

nación; medio el más a propósito, en mi dictamen, de ir formando su *gusto*, al paso que se vayan enriqueciendo con las voces y frases de un lenguaje puro y correcto (Seco Serrano, 1962b, p. 227).

En este mismo sentido, la siguiente reflexión de Alborg ahonda en la defensa de los modelos clásicos griegos y latinos⁷:

El Canto I de la *Poética*, el más genérico, todo el material, con excepción de unas pocas citas de autores españoles, está extraído de Aristóteles y de Horacio, lo que revela su propósito inicial, confirmado luego, de establecer una directa *alineación clásico-española* en oposición a la *alineación clásico-francesa*, y por lo tanto sin intermediarios extranjeros en la interpretación del ideal clásico. En el Canto II sigue tomando sus ideas de Aristóteles y de Horacio. [...] En las *Anotaciones* al Canto IV existen tan sólo *dos líneas* dedicadas a Boileau, y queda más todavía de manifiesto el propósito del autor de establecer una continuidad entre los poetas latinos y griegos, y los españoles. [...] En el VI, “De la epopeya”, tampoco las citas españolas pueden ser muy abundantes, pero el autor recurre entonces a los textos clásicos, sin un solo apoyo en los extranjeros. (Alborg, 1982, p. 431).

Pero, si hay una obra paradigmática para ejemplificar la herencia del legado clásico en nuestro autor es, sin lugar a dudas, la tragedia *Edipo*. Esta obra fue estrenada en Sevilla el 20 de febrero del año 1830, uno después de su vuelta del destierro, y dos años después reestrenada en Madrid, el 2 de febrero (Fernández Fernández, 2007, p. 385; Mansour, 1983; Mayberry, 1985; Menéndez Pelayo, 1942; Ojeda Escudero, 1997, pp. 166-168 y 179-182; Paduano, 1989; y Saura Sánchez, 1991)⁸. El *Edipo* ocupa para una importante parte de la crítica una posición única en el movimiento neoclásico en España; pero, sobre todo, su éxito supuso la constatación de que en cierto modo el público de la época había perdido sus viejos prejuicios contra la tragedia clásica (Cook, 1959, p. 444). De hecho, ya en la “Advertencia” de su obra Martínez de la Rosa sostiene: “Fue tan pertinaz el deseo de componer un drama con dicho argumento, que al cabo se decidió el autor a emprenderlo; y lo bien que ha sido acogida su representación en varios teatros de España ha confirmado plenamente que no iba errado en su concepto” (Seco Serrano, 1962a, p. 4).

Precisamente en este mismo sentido avanzan las primeras líneas de la extensa “Advertencia” con la que el propio De la Rosa encabezó su edición del drama. Se cuestiona el autor cómo siendo el *Edipo rey* el *opus perfectum* del drama clásico, reconocido así por el propio Aristóteles —de hecho *Edipo rey* es, al igual que para el Estagirita, la obra con la que De la Rosa ejemplifica el canto V de su *Poética*⁹— no podría tener el mismo éxito ante el espectador 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” (Seco Serrano, 1962a, p. 203).

⁷ Alborg sintetiza así las conclusiones de Shearer (1941), para el que quedaba desacreditada la teoría de Menéndez Pelayo de que la *Poética* era una obra construido a base de elementos de importación extranjera. Para el estudioso americano la *Poética* fue la excusa perfecta para una empresa mucho más ambiciosa: escribir un tratado propagandista, nacionalista y apologetico de la poesía hispana.

⁸ Hay ediciones en París, Didot, 1829; Barcelona, Piferrer, 1829; Barcelona, Manero, 1867; Madrid, 1882; y Barcelona, Biblioteca “Teatro Mundial”, 1915.

⁹ Así en las “Anotaciones a la *Poética*” Canto V, nota 15: “Habiendo de presentar el análisis de una tragedia, he preferido la de *Edipo Rey* de Sófocles por ser tal vez la mejor muestra del teatro griego y porque ofrece un plan tan arreglado y sencillo que Aristóteles le cita repetidas veces como ejemplar”.

De hecho —insiste De la Rosa haciendo suyas unas reflexiones de Voltaire en sus *Comentarios*—:

Todo lo que se ha imitado de Sófocles en el *Edipo*, aunque haya sido con poco acierto, ha logrado siempre éxito en nuestra nación; al paso que se han reprobado todas las cosas extrañas a ese argumento que se han mezclado con él. Debe, pues, inferirse que hubiera convenido manejar el argumento de *Edipo* con toda la sencillez griega. ¿Y por qué no lo hemos hecho? Porque nuestros dramas, compuestos de cinco actos y sin el 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 (Seco Serrano, 1962b, p. 364).

Sin embargo, De la Rosa tiene que rendirse ante los gustos teatrales del momento que reconocían que

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 de más estima, y en que la pompa del espectáculo, la presencia continua del coro, el canto y la música, llenaban cumplidamente el vacío que pudiera dejar la acción, y hermoseaban una obra dramática por simple que fuese. Nada de esto sucede en nuestro Teatro [...] a los modernos no les bastan 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 nuestras tragedias, la escasez de pompa teatral y la falta de parte lírica, se aumentará más y más el temor de que un argumento, abundante y rico en manos de Sófocles, aparezca ahora deslucido y pobre. [...] se ha repetido y ha acabado por creerse comúnmente que el argumento de *Edipo*, reducido a su propio caudal, no es bastante hoy día para formar con él una tragedia (Seco Serrano, 1962a, pp. 203-204).

Analiza De la Rosa en las páginas siguientes las inverosimilitudes, episodios accesorios y defectos estructurales de los *Edipos* de Séneca, de Corneille, que introduce el episodio erótico de Teseo y Dircea, hija de Layo, el de Voltaire, que hace renacer los antiguos amores de Filoctetes y Yocasta, el de La Motte, que hace recaer la culpa sobre Etéocles y Polinices (Saura Sánchez, 1991); además la inglesa de Dryden y Lee, que introducen una segunda trama protagonizada por Eurídice, hija de Layo, requerida en amores por un siniestro Creonte, pero ella a su vez enamorada de Adrasto, príncipe de Argos y colman la tragedia de escenas fantasmagóricas; o la italiana de Forciroli que, aunque no posee como los otros autores episodios paralelos ajenos al mito, peca de excesivo ornato, inverosimilitudes y errores de planteamiento de la acción dramática.

También disiente Martínez de la Rosa de D. Pedro Estala, cuya traducción de *Edipo* —su *Edipo tirano*— era el único acercamiento que en España se había hecho a la tragedia de Sófocles, ya que nunca antes se había representado. Sostenía el presbítero y helenista manchego, jugando un tanto ingenuamente con la supuesta asimilación de βασιλεύς y τύραννος y la polarización negativa del segundo término, en su “Discurso preliminar” que:

Las imitaciones de una obra tan excelente salieron pésimas [...] porque el fondo de esta tragedia no es una pasión humana ni los efectos de ella, sino una ciega fatalidad que nada significa para nosotros; y como ésta y el odio a la monarquía constituyen su naturaleza inalterable, por más episodios que se añadan, por más ingenio que se emplee en combinar su plan de todos los modos posibles, jamás podrá interesar vivamente a nuestro público [...] el fondo del argumento de *Edipo* no es acomodado a la escena moderna, a pesar de los episodios que se le añadan y de cuantos esfuerzos se hicieren para variarle (Seco Serrano, 1962a, p. 216).

El texto original forma parte del *Discurso sobre la tragedia antigua y moderna* que P. Estala aprovechó como “Discurso preliminar” de su traducción *Edipo Tirano*. En todo caso, varios autores se han pronunciado sobre la posible intencionalidad de De la Rosa por valerse del argumento clásico en su *Edipo* para sugerir a Fernando VII el abandono de las políticas absolutistas (Fernández Fernández, 2007, pp. 397-402 y Blackshaw Naberhaus, 2017, pp. 287-290). Pero lejos de asumir tales presupuestos, De la Rosa los contesta: “A mí me parece, por el contrario, que el tal argumento es muy propio, aún 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 afearle” (Seco Serrano, 1962a, p. 216).

Las claves de Martínez de la Rosa para, como él mismo sostiene, ya resuelto a valerse de este argumento ver si le era dable “vaciar el metal antiguo, sin liga ni mezcla extraña, en un molde moderno” consistieron en evitar los defectos que con más o menos razón se le habían imputado a la obra sofoclea desde los inicios de la crítica literaria y que vienen a ser básicamente los siguientes:

- la tardanza de Edipo en investigar la muerte de Layo;
- el mínimo campo funcional del personaje de Creonte; y
- lo innecesario de la escena final de la tragedia, una vez producida la *catastrophé*.

Con respecto al primero, Martínez de la Rosa trata de solucionar la inverosimilitud que, a juicio de los críticos, supone que Edipo haya tardado dos lustros¹⁰ en investigar la muerte de Layo (Acto I, esc. 2.^a) y hace suyo el argumento de Aristóteles (*Po.* 1453b 31) que señalaba que inverosimilitudes como esta no se hallan en el curso del drama, sino en los antecedentes que se dan por supuesto y, por tanto:

No causa tanta impresión en el ánimo de los espectadores, los cuales, una vez embargada la atención por el vivísimo interés del drama, no tienen voluntad ni espacio para volver atrás la vista y advertir que el edificio flaquea por su mismo cimiento (Seco Serrano, 1962a, p. 216)¹¹.

En lo referente al carácter innecesario del personaje de Creonte, censurado en ese sentido por la crítica contemporánea, De la Rosa disiente categóricamente de tal juicio y afirma con cierta vehemencia que es un personaje suficientemente motivado, destinado a tener un papel importante desde el principio al fin del drama y que está artísticamente conectado con la acción principal. No obstante, decide suprimirlo alegando:

Por librarme hasta del menor escrúpulo en este punto me decidí desde luego a arrancar de cuajo todo el episodio, suprimiendo hasta el personaje de Creón, con la esperanza de que, si no me hacían falta esos materiales para completar mi obra, ganaría ésta en despejo y sencillez (Seco Serrano, 1962a, p. 216 y 1962b, p. 366)¹².

¹⁰ Las palabras del personaje de Edipo “Por dos lustros cercados de peligros y tormentos...” viene a recoger el verso 561 del *Edipo Rey* sofocleo: μακροὶ παλαιοὶ τ’ ἄν μετρηθεῖεν χρόνοι (“Podrían contarse muchos y largos años”).

¹¹ Este mismo argumento de los débiles cimientos de la tragedia sofoclea lo repite De la Rosa en las “Anotaciones a la *Poética*”, Canto V, nota 15.

¹² Texto de la “Advertencia” que prologa el *Edipo* y de las “Anotaciones a la *Poética*”, Canto V, nota 15.

La supresión del personaje de Creonte fue reprobada con vehemencia por Menéndez Pelayo (1942, p. 287): “¿Y quién dirá que éste llegó a entender la obra que imitaba, cuando le vea arrancar de cuajo todo el episodio de Creón, una de las violencias que más justifican la fatalidad de Edipo?”. Pero, ¿cómo solventa De la Rosa desde un punto de vista compositivo la ausencia del personaje de Creonte ante la ambigüedad del oráculo de la tumba de Layo: “Huye infeliz del tálamo y del trono / que mancha el crimen” (Acto II, esc. 3.^a). Pues, sabiéndose Edipo inocente, el autor tiene que hacer recaer la culpa sobre el personaje más allegado a la corona, en este caso la reina Yocasta.

Y, en tercer lugar, en lo que atañe a lo necesario o innecesario de la última escena, en el original de Sófocles el desenlace de la trama —la *catastrophé*— se produce al final del cuarto *epeisódion* y, por tanto, el episodio final de la tragedia —lo que en términos dramáticos modernos correspondería el acto V— podría resultar expletivo: “El secreto misterioso que forma el nudo de la composición, queda desatado; y satisfecha ya la curiosidad de los espectadores, parece casi inútil el acto quinto, que sólo sirve para que se sepan las fatales resultas de aquel descubrimiento” (Seco Serrano, 1962a, p. 217).

Por ello, De la Rosa considera más oportuno que al final del acto III Edipo sepa tan solo una parte de su desgracia, que es el asesinato de Layo y que debe asumir la sanción del edicto-maldición que él mismo había promulgado en el Acto I, esc. 3.^a, reservando para los últimos compases de su tragedia el que Edipo conozca todos los detalles de su horrible destino.

En lo que respecta al coro, sostiene también De la Rosa que: “La asistencia continua del coro, por ejemplo, no tiene duda que embarazaba el curso de los antiguos dramas, y que, como inverosímil las más veces, ha debido con razón suprimirse” (Seco Serrano, 1962a, p. 216). Pero al igual que los grandes dramaturgos europeos (Shakespeare, Voltaire, Alfieri), estima el poeta que algunos recursos como este son aprovechables introduciendo algunos intermedios musicales, pequeños cantos corales y sobre todo con la presencia del pueblo. Pues consideraba De la Rosa que contribuía también a la verosimilitud dramática evitar el ambiente palaciego y de corte y, en cambio, situar la escena en la calle, ya que —asegura— la vida “era más pública que la nuestra; y puede decirse que moraban en las plazas, en los pórticos y en los templos”. Y, siguiendo este mismo precepto, será también importante para nuestro autor dar el lugar de privilegio que la religión y los oráculos tendrían en época clásica —y que tan bien se ahorman con los nuevos gustos románticos—, así como no desdeñar la expresión de sentimientos o las escenas familiares, en pro de la caracterización etopéyica, sin perder el tono noble y la compostura poética que no tiene necesariamente —como renegaba Menéndez Pelayo— por qué rayar en la cursilería: “Martínez de la Rosa creía de buena fe que su tragedia era clásica; pero ¿cómo ha de ser griega una tragedia llena de rasgos sentimentales? ¿Qué Edipo es ése que nos habla de su *sensible pecho*, como si fuera un pisaverde educado en un colegio de París?” (Menéndez Pelayo, 1942, p. 286).

Otros detalles menores, pero dignos de mención desde el punto de vista de los *ecos* y *resplandores* del legado griego en el *Edipo* de Martínez de la Rosa, podrían ser, por ejemplo, en la primera intervención del coro, la que abre la pieza (Acto I, esc. 1.^a), que no es sino un himno a Zeus, dos motivos de rancia tradición clásica: la tardanza del castigo de la divinidad, que puede demorarse

en varias generaciones, que entronca con algunos de los versos más conocidos de la épica y la lírica griega arcaica¹³:

Si en ira te encendieron
los padres delincuentes,
los hijos inocentes
desarmen tu rigor

o el *topos* de “la boda trocada en sepelio” de tan honda raigambre en la literatura grecolatina:

De Tebas las doncellas
te invocan afligidas
en tumbas convertidas
las aras del amor

y que será curiosamente invertido en el Acto I, esc. 4.^a por Yocasta rememorando la llegada de Edipo a Tebas, la liberación de la maldición de la Esfinge y su casamiento:

Por en medio de ruinas y sepulcros
él mismo me condujo al sacro templo
y por la paz de Tebas y su gloria
convertí en nupcial pompa el triste duelo.

Digno de mención resulta también el empleo a lo largo de la obra de otro de los recursos dramáticos característicos del teatro sofocleo y que no ha sido mal entendido por el dramaturgo granadino. Me refiero al uso certero que este hace del recurso de la *ironía trágica* repartido estratégicamente a lo largo de toda la composición¹⁴, entendiéndola *ironía trágica* en la acepción del empleo que hace un personaje de fórmulas o palabras que el interlocutor no está en condiciones de entender, pero que sí comprende el espectador —u otro personaje cómplice o sabedor de la verdad—. Martínez de la Rosa recurre para ello a versos con un doble sentido ignorado por un personaje, alusiones veladas de personajes malintencionados, encabalgamientos precisos y estratégicamente colocados de forma que en una recitación calculada pueden provocar ese efecto anfibológico, etc.

Sin embargo, no faltaron desde muy temprano críticas severas contra el *Edipo* de Martínez de la Rosa, la más implacable, sin duda, la de Menéndez Pelayo. Reconocía el estudioso la tendencia clasicista y la formación clásica del granadino, pero matizaba que esta segunda estaba lastrada por dos vicios de la época: las deficiencias educativas y la poderosa influencia francesa en nuestras letras:

Si por poeta clásico se entiende poeta sensato, correcto, estudioso, que piensa antes de escribir, que toma el arte como cosa grave, que medita sus planes y da el justo valor a las palabras, no hay duda que Martínez de la Rosa lo es, y por eso ha dejado cosas dignas de ser leídas. Si se entiende poeta en quien la razón predomina sobre la fantasía, también le cuadra el dictado. Si se entiende ingenio amamantado desde

¹³ Cf. el emblemático fragmento de la *Elegía a las Musas* de Solón 1.16-28 Adr. (13 West), pero ya antes en Homero, *Ilíada* 4.160 ss. o Hesíodo, *Trabajos y días* 333 s. A esta temática dedicó Plutarco su tratado *De sera numinis vindicta* (= *Moralia* 548A ss.).

¹⁴ Sabido es que Sófocles emplea además otro tipo de ironía trágica que tiene unas dimensiones más importantes. Esta no consiste en que un personaje confunda a otro, sino que los hombres, como personas ignorantes, son confundidos por los dioses mismos, bien directamente (Áyax), bien mediante el oráculo. Va a implicar, en la práctica, en el hecho de que el hombre se precipite a su perdición por el mismo esfuerzo que hace por escapar de ella.

niño con la lección de los inmortales de Grecia y Roma, y de sus imitadores italianos, franceses y españoles, también podemos decir que Martínez de la Rosa era clásico, siempre con las imperfecciones y lagunas de la educación española de entonces (no es mejor la de ahora), y con el errado modo de entender la antigüedad que nos habían inoculado los franceses. (Menéndez Pelayo 1942: 266-267).

El crítico enjuicia en términos severísimos las limitaciones de Martínez de la Rosa para captar la esencia del drama trágico clásico:

Pero si con el calificativo de poeta clásico se quiere designar, no al que conoce y estudia los antiguos, y en alguna manera aspira a imitarlos, sino al que logra asimilarse su forma más íntima, sustancial y velada a ojos profanos, al que roba al mármol antiguo la fecunda, imperatoria y alta serenidad, y el plácido reposo con que reina la idea, soberana señora del mármol; al que procura bañar su espíritu en la severa a par que armoniosa, robusta y sana concepción de la vida, que da unidad al primitivo helenismo, al de Homero, Hesíodo, Píndaro y los trágicos, y que tanto le separa del postizo y contrahecho que vino después; [...] forzoso es decir que no estaba guardada para Martínez de la Rosa tan alta gloria, [...] quiere imitar a Sófocles y dar a su patria un *Edipo Tirano* ¿Como salió de la empresa? Relativamente bien, pero quedándose tan francés como antes, y escapándosele de las manos, lo mismo que a Voltaire, más que a Voltaire, si cabe, el alma y el propósito y la esencia de la tragedia que imitaba, obra de las más perfectas que han salido de manos de hombres (Menéndez Pelayo, *ibid.*).

No supo captar Martínez de la Rosa, en opinión del ilustre crítico santanderino, la verdadera lección poética que quiso transmitir el dramaturgo ateniense: “el apartamiento de la templanza, de la moderación, de la serenidad, de la *sophrosyne*” de Edipo; el que desde la juventud este personaje haya actuado siempre movido por la soberbia y que lo haya hecho merecedor del castigo, no ya del parricidio e incesto involuntarios, sino de la *hybris*, principio motor que guió la actuación del personaje desde que abandonó Corinto, la patria de sus padres adoptivos, en busca de la verdad:

Peca Edipo de violenta iracundia, cuando da muerte a su padre en la disputa del crucero; de olvido escandaloso de la justicia, cuando acepta el trono de Tebas, dejando por tanto tiempo sin venganza la sangre de su predecesor; de arbitraria ligereza, cuando sospecha vanísimamente de Creón y de Tiresias, y de su propia mujer; de despótica brutalidad en el altercado con el mismo Creón; y finalmente, de escepticismo y de impiedad desdeñosa contra las respuestas de los oráculos y la voz del mensajero de los dioses (Menéndez Pelayo, 1942, p. 284).

En conclusión, no faltarían argumentos para discutir largo y tendido sobre si la tragedia de Martínez de la Rosa respetó más o menos la naturaleza del original sofocleo o si, como sostuvo algún crítico posterior, es “imitación de imitaciones del de Sófocles” y que “allí el espíritu de la tragedia griega se diría que, a modo de licor generoso y aromático que va pasando de vasija en vasija, ha perdido su valor y su perfume y su fuerza para embriagar después de tanto trasiego” (Valera, 1961b, p. 578); pero lo cierto es que el drama gustó y como sostiene Menéndez Pelayo (1942, p. 285), precisamente uno de sus críticos más severos, “de todas las versiones modernas, es la menos infiel a la letra, ya que no al espíritu de Sófocles, la más descargada de accesorios extraños, la más sencilla, y por tanto la mejor”.

Referencias bibliográficas

- ALBORG, J. L. (1982). *Historia de la literatura española IV* (pp. 417-453). Madrid: Gredos.
- ALFARO, A. (1964). *Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862)*. Diss. N. York: Columbia Univ.
- ALGABA, L. (1998). El Arte poética de Francisco Martínez de la Rosa. En J. Ruedas de la Serna (ed.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos s. XIX* (pp. 205-217). México, UNAM.
- BLACKSHAW NABERHAUS, C. (2017). Francisco Martínez de la Rosa's *Edipo* and Antonio García Gutiérrez's *El paje*: Lessons on Penning and Oedipal Drama in 1830s Spain. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94.3, 283-298.
- CEBRIÁN, J. (1990). Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa. *Revista de Literatura*, 103, 129-50.
- COOK, J. A. (1959). *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- COURT, A (1994). Lamartine et la Grèce. En *Le Romantisme et la Grèce. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer 1993* (pp. 95-110). París: Académie des Inscriptions et Belles Lettres [*Cahiers de la Villa Kérylos* 4].
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. (2004). *Edipo*, Martínez de la Rosa y Fernando VII: ¿intencionalidad política en la recreación de una tragedia griega? En A. Pérez Jiménez, C. Alcalde y R. Caballero (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles* (pp. 433-441). Málaga: Charta Antiqua.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. (2007). *Edipo*, Tragedia de Martínez de la Rosa. *International Journal of Classical Tradition*, 13.3, 384-408.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2000). De las varias lecturas del *Edipo Rey*. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 10, 71-89.
- MANSOUR, G. P. (1983). The *Edipo* of Martínez de la Rosa and Romantic Dramaturgy. *Revista de estudios hispánicos*, 17, 239-252.
- MAYBERRY, N. K. (1985). Martínez de la Rosa and the Adverse Fate Theme. *La Chispa '85*, 251-258.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942). Don Francisco Martínez de la Rosa. En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria IV* (pp. 263-288). Santander: CSIC [reproduce el prólogo al *Edipo* de Martínez de la Rosa en *Autores dramáticos contemporáneos y Joyas del Teatro Español del s. XIX*. Madrid, 1882].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974). *Historia de las ideas estéticas en España II* (pp. 1361-1370). (4.ª ed.) Madrid: CSIC.
- OJEDA ESCUDERO, P. (1997). *El justo medio: neoclasicismo y romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos.
- PADUANO, G. (1989). Sull' *Edipo* di Francisco Martínez de la Rosa. En B. Periñán y F. Guazzelli (eds.). *Symbolae Pisanae. Studi in onore di G. Mancini II* (pp. 421-423). Pisa: Giardini.
- PÉREZ DE LA BLANCA, P. (2005). *Martínez de la Rosa y sus tiempos*. Barcelona: Ariel.

SAINZ DE ROBLES, F. C. (1941). Francisco Martínez de la Rosa. En *El epigrama español (del s. I al XX)* (pp. 711-722). Madrid: Aguilar.

SAURA SÁNCHEZ, A. (1991). Las fuentes francesas del *Edipo* de Martínez de la Rosa. *Estudios de investigación franco-española*, 5, 11-46.

SECO SERRANO, C. (1962a). *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa I*. Madrid: Atlas [=BAE 148]

SECO SERRANO, C. (1962b). *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa II*. Madrid: Atlas [= BAE 149].

SHEARER, J. F. (1941). *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism*. Princeton: Univ. Press.

VALERA, J. (1961) “Nota biográfica de D. Fco. Martínez de la Rosa” en *Obras completas II* (pp. 1265-1268). Madrid: Aguilar.