

LA RECODIFICACIÓN DE LA TRAGEDIA EN EL SIGLO DE ORO. EDIPO: SÓFOCLES 'VERSUS' ARBOREDA

Pasqual MAS I USÓ

La edición crítica y anotada de *No hay resistencia a los hados*¹ del dramaturgo valenciano Alejandro Arboreda (1650-1698) ha puesto en evidencia, una vez más, que al referirse a lo trágico se entendía en el Siglo de Oro una visión filtrada y edulcorada de lo que fuera la tragedia griega. Por ello afirmaba Friedrich Nietzsche que «la tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas»². Y esta muerte de la tragedia, si tomamos las palabras de un dramaturgo valenciano casi un siglo anterior a Alejandro Arboreda, Andrés Rey de Artieda, se da por acomodación a la época. Así pues, señala Andrés Rey de Artieda en la introducción a sus obras:

Discreto lector. En este libro ay cinco Tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas auiedo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo i de la moderna costumbre, cõ tan concierto i tan intención a todo lo que se deue tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiêpos se deuería usar³.

¹ Pasqual Mas y Javier Vellón, *El mito de Edipo en la comedia barroca española. Alejandro Arboreda: «No hay resistencia a los hados»*, New York, Peter Lang, 1993. Para el estudio de Alejandro Arboreda ver Pasqual Mas, *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987.

² Fiedrich Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», Conferencia pronunciada en Basilea el 18 de febrero de 1870. Publicada en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 213-229; cita en p. 228.

³ *Poetas dramáticos valencianos*, edición de Eduardo Juliá, Madrid, RAE, 1929, t. I, p. LIII.

Es evidente, pues, que existe un gran interés en el Siglo de Oro por las adaptaciones de los clásicos, bien basándose en presupuestos didácticos, bien popularizando lo que de elitista tiene, como en el caso que nos ocupa, una tragedia. El resultado del empeño de los autores valencianos de finales del XVI, principalmente Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués (*Elisa Dido*, *La gran Semíramis*, *Atila furioso*, *La cruel Casandra*), fructifica en algunas obras de sus contemporáneos, Gaspar Aguilar (*Los amantes de Cartago*), Guillén de Castro (*El amor constante*) y Francisco Agustín Tárrega (*La duquesa constante*). Y así, señala Josep Lluís Sirera cómo se va «contribuyendo a crear el concepto de *tragicomedia*, un adelanto poco elaborado de la cual se encuentra en estas «tragedias con final rectificado»⁴.

Pasada la pobreza cultural que supuso la mitad del siglo XVII en el ámbito valenciano en cuanto a producciones textuales, debido a las pestes, inundaciones y sequías, Alejandro Arboreda y sus coetáneos retoman, filtradas por la dramaturgia calderoniana, las propuestas de los valencianos del quinientos. Y he aquí que el comentario de Andrés Rey de Artieda se encarna en *No hay resistencia a los hados* de Alejandro Arboreda, una versión del *Edipo Rey* de Sófocles, adecuada a la época y, además, como veremos, de final rectificado.

Pero antes de comparar las obras conviene hacer un seguimiento del personaje: su presencia en el folklore, el *Edipo* sofocleo y, finalmente el de Alejandro Arboreda.

⁴ Josep Lluís Sirera «Rey de Artieda y Virués. La tragedia del Quinientos», VVAA, *Teatros y prácticas escénicas I. La Comedia*, Valencia, IVEI, 1986, p. 100.

H.J. Rose⁵ afirma que el mito es «el resultado de la operación de la imaginación ingenua sobre los hechos de la experiencia»; es decir, una explicación simplificada y primitiva de un hecho maravilloso, y de ahí la proximidad de las interpretaciones en distintas culturas. A partir del artículo de Vladimir Propp «Edipo a la luz del Folklore»⁶ se ha podido comprobar que el personaje Edipo no sólo se encuentra en la tradición occidental, sino también entre los mongoles y zulúes. La búsqueda de personajes con las características de Edipo lleva a Vladimir Propp a agrupar estas tendencias registradas en el folklore en cuatro variantes: Andrés de Creta, Judas, San Gregorio y Albano⁷.

Estas versiones son las que llevan a la formulación del mito, y en ellas existen constantes como la profecía, el matrimonio de los padres (no en *Edipo*), alejamiento del niño, la partida,

⁵ *A Handbook of Greek Mythology*, London, Methuen, 1928, p. 22.

⁶ Vladimir Propp, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, Fundamentos, 1980, cap. III.

⁷ a) *Andrés de Creta*: arrojado al mar, educado por navegantes, pescadores o monjes, abandona a su tutor, trabaja de jardinero en casa de sus padres, pero sin saber su identidad. Mata a su padre y se casa con la viuda. Al saber la verdad se somete a penitencia bajo tierra y se le recuerda muerto en santidad. b) *Judas*: id., pero mata a su hermanastro, huye, y entra a servir en casa de Pilatos. Un día va a robar a casa de su padre y es sorprendido por éste, a quien mata en el enfrentamiento. Después se casa con la viuda, y cuando conoce la verdad se hace seguidor de los apóstoles. c) *San Gregorio*: comienza con el matrimonio incestuoso de dos hermanos que al ser padres abandonan a la criatura. El padre muere en Jerusalén purgando sus pecados. Gregorio se casa con una reina, pero cuando conoce la verdad de su nacimiento se retira a una isla o cueva y, cuando es encontrado en ella se hace papa y llega a confesar a su madre. d) *Albano*: comienza con el matrimonio incestuoso entre el rey y su hija. El hijo es llevado a un país extranjero y abandonado en el camino, pero lo encuentran unos mendigos y lo presentan al rey de ese otro país que lo hace pasar por su hijo y le casa con la hija del rey vecino que es su madre, hermana y esposa. Al saber la verdad lleva al desierto a su padre y esposa pero, en un descuido, su padre vuelve y viola a su hija, y Albano los mata. Entonces decide quedarse en el desierto hasta morir, y cuando encuentran su cadáver resulta ser milagroso.

la esfinge, el parricidio y el matrimonio, que no se cumplen en todas las manifestaciones. Por el mismo motivo, no podemos analizar *No hay resistencia a los hados* con respecto al *Edipo Rey* de Sófocles y considerarla como una obra amputada desde el punto de vista de la configuración del mito, ya que éste no es inherente a la obra sofoclea. De todas formas, hay que tener en cuenta las limitaciones de la propuesta dramática de Alejandro Arboreda, que no va más allá de una dramatización degradada de las profecías que se citan en la obra de *Edipo Rey*, y que Evangelina Rodríguez⁸ llama con generosidad *comedia mitológica*.

El *Edipo Rey* de Sófocles, como señalan las numerosas calas bibliográficas que abordan esta obra⁹, ha hecho que el mito nos llegue fundamentalmente en su configuración trágica; un personaje que se mueve entre dos imperativos, según comenta Eugenio Trías¹⁰; uno categórico, que determina el «deber ser». y otro pindárico que manda «llegar a ser lo que se es». Es decir, se trata de un personaje inmerso en un viaje de conocimiento que implica conocerse a sí mismo y enfrentarse a la dura verdad, marcada de antemano por la fuerza superior del destino que ejerce su tiranía sobre los personajes de la obra.

⁸ Evangelina Rodríguez, «Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón». *Comedias y Comediantes. Estudios sobre teatro clásico español*. Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 203-216.

⁹ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Madrid, 1982; Dirlmeir *Der Mythos von König ödipus*, Maguncia, 1984; W. Poetscher, *Die Oidipous Gestalt*, Eranos LXXXI, 1973; C. Astier, *Le myte d'Oedipe*, Paris, 1974; M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Lieja, 1944; C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im Griechischen Altertum*, Berlin, 1915; y Antonio Ruiz de Avila, *Mitología clásica*, Madrid, 1984.

¹⁰ Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.

Sófocles presenta en el *Edipo Rey* la consecuencia de un conflicto anterior, pues Layo, antiguo rey de Tebas, ya ha sido asesinado y Edipo, que ya ha resuelto el enigma de la esfinge que devoraba a quienes no contestaban a sus preguntas, tiene descendencia con Yocasta, viuda del citado rey. Al final, Edipo comprende que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. El deseo de conocimiento de Edipo en vez de aclarar su entendimiento le ha hundido, y no hay comentario más certero y que humille más al personaje Edipo, aunque se resista a admitirlo, que el que sostiene con Tiresias:

T: El día de hoy te engendraré y te destruiré.

E: Todo cuanto dices es oscuro e indescifrable enigma.

T: Esa misma fortuna es la que te has perdido.

E: Insúltame, que en esto que me reprochas me hallarás grande.

T: ¿No eras tú el mejor resolvidor de enigmas?

Como se observa es su propia sabiduría la que le hace errar. El deseo de conocimiento, dirá más tarde Valle-Inclán en el prólogo a *Los cuernos de don Friolera*, se llama demonio; definición que, si borramos sus imbricaciones morales, demuestra la fatalidad intrínseca de la sabiduría, que también se puede comprobar en el personaje de Narciso descrito en la *Metamorfosis* de Ovidio y tema muy tratado en el Barroco desde diversos ángulos: en Calderón, *Eco y Narciso*, el conocimiento lleva a Narciso a la muerte, en sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, a la salvación.

Más adelante, y siguiendo con el desarrollo de la acción de la tragedia sofoclea, otro mensajero informa que Edipo ha decidido cegarse y Yocasta se ha suicidado. Asimismo, refiere

que Edipo, tras pedir a Creonte el destierro, se despidió de sus hijas y se marcha.

¿Pero qué desencadena este final? ¿Sólo un cumplimiento del destino? Sin duda se pueden encontrar interpretaciones adláteres. Así pues, en la obra, comenta María Rosa Lida,

no son los hechos en sí los que se juzgan; es la relación entre sus actos, prohibida por la sociedad, lo que dicta contra ellos la terrible sanción que destruye a Edipo. Lo que determina la catástrofe de Edipo no son –en términos estoicos– las cosas, sino las relaciones de las cosas¹¹.

Y son estas relaciones las que añaden al hilo conductor fatalista la participación arbitraria del hombre, ya sea por medio de leyes o de costumbres, que precipita el cumplimiento del destino de Edipo.

Recordando el comentario de Friedrich Nietzsche, se podrá comprobar cómo la versión del *Edipo* que nos ofrece el dramaturgo valenciano Alejandro Arboleda filtra el mito trágico con el tamiz de la comedia. No se tiende, por tanto, a una imitación; sino, como apunta Francisco Ruiz Ramón¹² al referirse a los mitos de tradición grecolatina,

a una transferencia, y suponen –y esto lo juzgo de gran importancia para su intelección– en su proceso de reformulación dramática una doble operación poética de descodificación de los mitos paganos y de recodificarlos para los nuevos públicos.

Francisco Ruiz Ramón se encamina hacia una «resemantización» de los mitos tratados en el teatro clásico español y

¹¹ *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 139.

¹² *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Universidad de Murcia, 1988.

que, en el caso de *No hay resistencia a los hados* se constituye a través de la formalización del enredo como principal modelo de práctica escénica. No obstante, no se debe olvidar que, centrándonos también en el caso valenciano, Alfredo Hermenegildo¹³ y Josep Lluís Sirera¹⁴ también han realizado observaciones que conviene tener en cuenta acerca de la tragedia y los autores de fines del Renacimiento.

La base literaria del argumento que pudo consultar Alejandro Arboreda, sugiere Evangelina Rodríguez¹⁵, pudo conformarla algunos códices del siglo XVI que contenían extractos del *Edipo Rey* y del *Edipo en Colono*¹⁶; el *Edipo* de Séneca incluido en *Syntagma tragoediae latinae* (1593) de Martín Antonio del Río; el *Edipo tirano* del valenciano Vicente Mariner (*Sofoclis...*, 1619); o el manuscrito anónimo del siglo XVII *Comedia Nueva. Edipo*¹⁷, en donde Layo, como ocurre en *No hay resistencia a los hados*, muere por error a causa del disfraz.

En *No hay resistencia a los hados* se observa cómo Edipo pretende conseguir los favores de Sirene teniendo como obstáculos a otros rivales y a su propio destino, el mismo que actúa en el *Edipo Rey* de Sófocles: matar a su propio padre, casarse con su madre y superar el agravante del enigma de la esfinge. El

¹³ *La tragedia en el Renacimiento*. Barcelona, Planeta, 1973.

¹⁴ «Los trágicos valencianos», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia*, Valencia, 1980, pp. 67-91.

¹⁵ Op. cit., en nota 8.

¹⁶ Jose María Díaz-Regañón López, *Los trágicos griegos en España*, Valencia, 1956.

¹⁷ BNM: ms. 16242.

Edipo de Arborea consigue salvar todos los impedimentos y logra el éxito, gracias a su ingenio y sabiduría, resolviendo el enigma de la esfinge y, en cuanto a la profecía griega –emanada del folklore según se ha visto–, mata a su padre, Layo, pero no se casa con su madre, sino que, cambiando el rumbo del *Edipo Rey*, acaba con la tragedia griega y se casa con Sirene, su tía. Como se puede comprobar el sujeto de la acción encuentra el éxito, presupuesto que dista mucho del final trágico, en el que el héroe no logra imponerse a su destino. Se trata, pues, de un modelo actancial sacralizado por la comedia áurea y que se transplanta a la tragedia –a través del concepto de «tragedia de *licto fine*»–, gracias a la práctica escénica realizada por la generación trágica hispana del siglo XVI, en especial por Andrés Rey de Artieda.

La acción de *No hay resistencia a los hados* comienza cuando Edipo y Lidoro, desplazados desde Corinto a Tebas, pretenden entrar en el cuarto de Astolfo y, beneficiándose de haber encontrado el palacio abierto a causa de las fiestas que se celebran con motivo del próximo casamiento de la princesa Sirene, consiguen hacerlo, y encuentran allí a Forbante, el correo que Edipo había mandado para enterarse de las mencionadas fiestas. Es entonces cuando Caperuza, que también les acompaña, muestra su primera sospecha de que Edipo ha venido de Corinto tocado por «el muchacho de la venda» (v. 22), Cupido. Es decir, a diferencia de la obra sofoleca en la que el motivo del viaje de Edipo es conocerse a sí mismo (*sich selbst*), aquí Edipo se mueve por el amor, y el proyecto trágico, que se genera en un proyecto de conocimiento de

sí mismo, queda inmediatamente desplazado. Forbante, que también se muestra desconcertado por la presencia en tierra extraña de su rey, y más cuando manda plantar su tienda en el campo de las justas, le comunica que Astolfo no tardará en llegar. Forbante, cuando conoce la voluntad de su rey de participar en la justa, pretende sustituirle en el combate.

La exposición del niño a la naturaleza tiene como referente los ritos de iniciación, en donde tras la convivencia con animales se regresa al ámbito humano para dominarlo. En *No hay resistencia a los hados* el niño es encontrado por su cuidador Forbante (nótese el parecido con *formante*: formador, educador) que le ofrece su sabiduría. En esta obra, el que encuentra al niño (clave para desvelar la identidad del personaje) y el que le educa (formación regia), a diferencia del *Edipo Rey* (donde no se habla de educación, crecimiento ni desarrollo del niño), es la misma persona. Tal vez Alejandro Arboreda se esté fijando aquí en el moelo de *La vida es sueño* de Calderón, donde Clotaldo (representante de la razón) es el encargado de educar al príncipe prisionero (un bruto que habrá de aprehender las arbitrariedades de la convivencia y actuar en consecuencia).

Durante la espera, Forbante le recuerda cómo le recogió en el monte, y con ello queda bien claro que Edipo sabe que es hipo expósito y fue adoptado por Pólipo, rey de Corinto, que no tenía sucesión, guiado por las prendas en las que iba envuelto que hacían adivinar la calidad de su alta cuna:

que a la persona desmienta
el disfraz, no a la grandeza.
(vv. 59-60).

Las vestiduras también son clave en el paso progresivo del «horror» de la tragedia a la «dulzura» de la comedia mitológica. Si la tradición escrita nos presenta un Edipo abandonado en el monte, atado y con hierros que le causaron profundas heridas en sus tiernos tobillos sangranes (conviene recordar que Oedipus significa cojo), Alejandro Arboreda presenta al niño envuelto en holandas.

Tras el encuentro, el niño permaneció encerrado y sigue estudiando y perfilando su educación con su cuidador Forbante. La torre-biblioteca, que otra vez recuerda a *La vida es sueño*, es el lugar del conocimiento hermenéutico, un espacio en el que el príncipe se forma, alejado del padre, para su futura tarea en la vida como jefe de su pueblo. Como se observa, de nuevo se realiza una lectura de la tradición folklórica de Edipo.

En la obra de Sófocles se cuenta que Edipo vivía tranquilo hasta que un borracho le dijo en un banquete que no era hijo de Pólipo y fue entonces cuando viajó a Delfos para conocer la verdad y el oráculo le revela quién es y qué le espera: Edipo no regresa a Corinto para huir de su futuro. En cambio, en *No hay resistencia a los hados*, es el amor el que turba a Edipo y le hace abandonar Tebas, muerto ya Pólipo, y dirigirse a Corinto: el viaje no es en este sentido una huida de lo que ha de sucederle, sino una búsqueda de lo que desea que acontezca. Se está, pues, como se ha señalado arriba, en la actuación de un imperativo pindárico: el intento de llegar a ser lo que se es.

Pero hasta lo que ha avanzado la acción el enamoramiento de Edipo es para el público sólo una sospecha que le llega a

través de los comentarios de Caperuza y Forbante. Todavía se puede esperar una recreación más o menos fiel del mito, que sin duda era conocido por el público como lo demuestra la riqueza de datos que se encuentran en el folklore; pero cuando se aclara que la inquietud de Edipo ha comenzado al ver colgado en la puerta de su palacio el cartel de las justas dedicadas a Sirene ya no cabe duda de que el hado, al que insistentemente se alude, está guiado por Cupido. Y, sobre todo, se aclara el motivo cuando Edipo escucha que Lisidas pretende a la bella Sirene (dato que él ya conocía) y los celos le delatan frente a Caperuza y Forbante, viéndose obligado a contar su profunda pena, como lo hiciera cualquier galán de comedia a su criado.

Edipo insiste ahora en recordar qué Pólipo ha muerto y por ello él es el rey. Y posteriormente, recuerda a Forbante el suceso ocurrido en un día de caza en el que se perdieron por el monte, y al quedarse Edipo solo, encontró una quinta en la que vio a una «belleza» acompañada por sus damas. Al acercarse una dama, Libia, le descubre y mientras le indica que debe irse, le informa de que allí están Yocasta (escondida por «no sé qué oculta pena»; v. 474) y Sirene, prometida con desgana de Lisidas.

Por ello, cuando Edipo lee el cartel de la justa decide presentarse a combatir y dice:

entrar resolví en las justas
pra ver si encuentro en ellas,
muriendo, el fin de mi amor,
o, venciendo, el de mis penas.
(vv. 521-524)

En el templo, los personajes femeninos que realizan la ofrenda intentan disimular sus penas: Yocasta la pérdida de su hijo; Sirene porque no ha vuelto a ver al forastero que encontró en la quinta; y Layo porque el oráculo le dijo,

que tendría un hijo, sólo
naciendo a ser mi homicida,
(vv. 669-670)

La profecía lanzada a Layo sólo contiene una parte: el parricidio. En cambio, al Edipo de la tradición escrita y folklórica se le predestinaron dos partes en su profecía: mataría a su padre y casaría con su madre. Y sólo en Sófocles, y de ahí el alcance trágico, Edipo conoce su destino e intenta evitar la tragedia huyendo de los que cree sus verdaderos padres. Sin embargo no se habla en la profecía de ocupar el trono, lo que acaba por derivar un conflicto hijo/padre hacia hijo/rey. Vladimir Propp¹⁸ señala que son frecuentes los casos en el folklore en los que el rey casa a su hija y le da al yerno el *medio reino*. El yerno mata a su suegro, justificándose con la pérdida de vigor físico del rey, lo que equivale, según J.G. Frazer¹⁹, a la pérdida de su poder mágico. Vladimir Propp explica este cambio en el paso de un sistema de gobierno en el que quien hereda es el yerno a otro en el que el heredero es el hijo, y de ahí la presencia del parricidio en el folklore²⁰.

¹⁸ Op. cit., en nota 6.

¹⁹ J.G. Frazer, *La rama dorada*, Mexico, FCE, 1944, p. 194.

²⁰ Vladimir Propp comenta algunos ejemplos de parricidio en el folklore zulú y malgache (Op. cit. en nota 6); y también se puede añadir el caso ocurrido en la *Odisea*, más cercano culturalmente a nosotros, en donde el héroe aparta a su hijo Telémaco, pero es asesinado por Telégonos (hijo natural con Circe). La ascendencia del hijo era vista como algo natural en las relaciones teogónicas griegas y sólo hacía falta dramatizar la muerte del padre.

El conflicto padre/hijo proyecta, de nuevo, el referente calderoniano con la situación representada por Basilio en *La vida es sueño*: la lectura del oráculo por parte del monarca –como exponente del racionalismo–, guía la actuación futura del personaje de cara a su descendencia. El cumplimiento violento de los designios astrológicos viene causado por la ceguera intelectual del rey, quien dota de validez la subjetividad propia de una interpretación: el sujeto formula su *fatum* individual cuando cree estar en posesión de la verdad universal.

Pero mientras se lleva a cabo la ofrenda, vigilada por Edipo y sus acompañantes, dentro, un tumulto de gente da voces y pretende entrar al templo para conocer la causa del mal que les ataca. Astolfo, que conoce la desgracia, cuenta a Edipo que una fiera ha atacado a un pasajero y, tras perdonarle la vida, le ha enviado con el siguiente mensaje:

que me condujo el hado a este [h]emisferio
para infausta ruina de su imperio.

(vv. 851-852)

Y para deshacerse de la esfinge enviada por Juno (en las *Fenicias* de Eurípides se debe a la cólera de Hera) hay que vencerla resolviendo el enigma. La tradición nos muestra a una esfinge que plantea dos enigmas: en el primero, como ha observado Evangelina Rodríguez²¹, se pregunta por dípodos, trípodos y tetrápodos a un cojo (oedipus), y el segundo enigma (que no aparece en *No hay resistencia a los hados*) se pregunta por dos hermanas, que son el día y la noche.

²¹ Op. cit., en nota 8.

Layo interroga al oráculo sobre cómo puede vencer a la esfinge que intercepta la entrada a Tebas y éste le da una respuesta sumamente reveladora, pues le manda aunar «*el hado, tu vida y tu hijo*» (v. 939).

Layo se desespera porque ni tiene hijo, ni el hado le es favorable. Su lamento mueve la pasión de Edipo y en una de las múltiples llamadas de la sangre que aparecen en el texto (fundamentalmente entre Yocasta y Edipo), salta a la escena de la ofrenda y, haciéndose pasar por un extranjero de nombre Segismundo, servidor del rey de Corinto (que es él mismo y por lo tanto engaña con la verdad), se ofrece para derrotar a la esfinge. De nuevo la elección del nombre conecta la obra de Alejandro Arborea con la de Calderón de la Barca, al tiempo que constata la similitud, estudiada por Maurice Molho²² entre Segismundo y Edipo. Sin embargo, parece más interesante poner de relieve el paralelismo en la esencia de los rivales, y que se establece entre la esfinge (mujer/león) y Edipo/Segismundo (hombre/bruto) que será el vencedor. No obstante, conviene recordar, que tanto Edipo como Segismundo están envueltos en un *experimentum crucis*. Tal como lo apunta Eugenio Trías²³:

El sujeto del método acude, pues, al universo de Calderón de la Barca como al que da forma más viva y rigurosa le ilustra sobre el *experimentum crucis* de la libertad y del destino del fronterizo en lucha contra el cerco de la fatalidad.

²² «Segismundo ou l'Oedipe sauvage», *Ibérica*, (París), 1979, pp. 129-136.

²³ Op. cit. en nota 10, p. 99.

Pero se trata de un viaje de aprendizaje muy diferente al del Edipo/Segismundo de Alejandro Arborea, cuyo motor es el deslumbramiento amoroso producido por Sirene en una escena venatoria. Edipo, encerrado en la torre, reflexiona sobre este hecho y el desarrollo de toda la obra formulando preguntas a Cupido:

¿No eres tú quien, a despecho
de los hados, me libró
de la muerte cuando infante
al pie de un árbol me halló
Forbante? ¿No eres tú quien
aquella tierna afición
ocasionaste en Polibio
para que, con noble amor,
me adoptase? ¿No eres tú
quien con regia aclamación
me coronaste en Corinto?
¿No eres tú quien con los rayos
de Sirene me obligó
a hazer de mi ceguedad
luz para mi admiración?
¿No eres tú quien me conduxo
a las justas...
.... al rey infelice
que a su venganza salió
armado, sin conocerle,
di la muerte,...

(vv. 1769-1806)

A partir de la presencia de Edipo cambia el ánimo de Layo, de Yocasta y, cómo no, de Sirene que le reconoce, y a la que se ofrece Edipo para luchar en la justa.

La segunda jornada comienza con una pelea desencadenada a raíz de haber sido herido Lisidas por Edipo, y Layo, defendiendo a su sobrino Lisidas, sale a atacar a Edipo y éste, cegado por la visera y la celada, le hiere de muerte sin saber de quién se trata. Viendo que el rey se muere, el pueblo persigue a Edipo/Segismundo, al que Sirene da una llave para que pueda huir; sin embargo, cuando ésta ve que se acerca la tropa encabezada por Yocasta, le entrega. Y he aquí que de nuevo actúa la fuerza de la sangre, pues ni Edipo/Segismundo quiere escaparse, ni Yocasta castigarle severamente hasta que se sepa cierto si él ha matado a Layo. Entonces, Creón, que toma el mando, desconfía de Edipo/Segismundo y le exige que se presente como lo que es, y Edipo/Segismundo sentencia «*No sé quien soy*» (v. 1402).

Con esta afirmación, que contrasta con la tautología áurea del «yo soy quien soy», otra vez se vale Alejandro Arboreda del procedimiento barroco de engañar con la verdad, pues Edipo es hijo expósito y cree ocultar su identidad, pero en realidad sabemos que Edipo no sabe quien es, y Yocasta, que sin sospecharlo es clave para desvelar la paternidad, le contesta que ella hará que lo sepa, y le manda encerrar en una torre.

En la torre-prisión el parecido formal con el Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón se estrecha, sin embargo el conocimiento del personaje calderoniano se basa en la experiencia y el del Edipo de Alejandro Arboreda es hermenéutico, pues leyendo encuentra la solución al enigma de la esfinge:

Y ya que yo
doy aliento a mi tormento,
pues le adoro en el mexor (*Toma un libro*)

amigo, que son los libros,
 busquemos la diversión.
 Aquí un philósopho enseña,
 (...)

(vv. 1838-1843)

En la torre, anacrónica *cárcel de amor*, recibe la visita de Sirene que se hace pasar por su criada Libia. Edipo/Segismundo confiesa estar enamorado de Sirene y Libia/Sirene le da esperanzas y le recuerda que con la llave que tiene puede huir. Pero se oyen voces y Sirene se une disimuladamente a todos que, asustados por la esfinge, van guiados por Creón, quien ofrece el siguiente premio a quien derrote a la esfinge:

si es noble, el reino aclame
 por su rey, y vuestra mano
 por trofeo incomparable
 con rigor; y siendo plebeyo
 se le hagan honras tan grandes,
 que, siendo premios decentes,
 sean a su triunfo iguales.

(vv. 2174-2180)

Entonces Edipo, proclama que es el rey de Corinto y que irá en busca de la esfinge para derrotarla en cuanto amanezca.

La jornada tercera comienza con Edipo en busca de la esfinge. Pero nos conviene ahora retroceder para comprobar que tampoco la esfinge se corresponde con las escenas horribles que se narran en la tragedia. Incluso la tradición recoge que los tebanos se reunían todos los días en la plaza de la ciudad para tratar de resolver el enigma; y cada día, al término de la reunión, la esfinge devoraba a uno de los habitantes. Según algunos

mitógrafos –señala Pierre Grimal²⁴–, devoró también a Hemón, hijo de Creón.

Sin embargo, en *No hay resistencia a los hados* la esfinge es, valga la expresión, una perdonavidas:

- No mata al soldado que lleva la noticia a Tebas.
- Deja escapar a Silvio que huye a la carrera.
- No mata a Floreta por ser mujer.
- Le engaña Caperuza, gracioso, con un truco inocente.

Y, finalmente, Edipo descifra el enigma con gran apoyo de erudición y la esfinge se suicida (la tradición también registra el hecho de que sea el propio Edipo quien despeña a la esfinge). La esfinge aparece en *No hay resistencia a los hados* y no causa ni una sola víctima; una prueba más de la nueva codificación reblandecida a la que somete Alejandro Arboreda el mito trágico.

Pero el remedio trae nuevos males a Edipo (en esto sí se parece al héroe griego, que cuanto más conoce, peor está), y le corresponde casarse con la que no quiere y aceptar el trono, aunque logra demorar ambas ceremonias, atosigado por los comentarios de Sirene que, viendo cómo se le escapa, le da a entender que aceptará a Lisidas, el cual promueve en todo momento el conflicto del que espera salir favorecido.

La acción se precipita hacia el desenlace con la llegada de las tropas de Corinto dispuestas a rescatar a su rey, pero Edipo, para que éstas se calmen, acepta coronarse con el fin de que los suyos le vean como un personaje estimado en Tebas y, por

²⁴ *Diccionario* (cit. en nota 9), p. 148.

tanto, no haya batalla; otra prueba más de cómo se evitan siempre que se puede los momentos cruentos, aun a costa de perder espectacularidad, sobre todo los que, como en este caso, no son relevantes para el desarrollo de la acción.

Pero, ante la inminencia de la coronación, Forbante evoca el encuentro del niño expuesto en el monte y Creón le identifica como el hijo de Yocasta y Layo. Entonces Edipo decide casarse con Sirene y da a Lisidas la mano de Yocasta. Mas a la obra le falta el comentario de los graciosos Caperuza y Libia:

C. Brava trocadilla, Libia,
que a fee que la hiciera buena
si casara con su madre.

L. Quizá fue de esa manera,
mas por quitar el horror
lo desmiente la decencia.

(vv. 3231-3236)

La contestación de Libia es una Poética del arte dramático de recodificar tragedias. Por eso Edipo no es recogido encadenado y ensangrentado, sino entre holandas; la esfinge no devora, sino que se le escapan todas sus presas; Edipo no se casa con su madre; y lo único grave que sucede es la muerte de Layo a manos de Edipo, aunque si se efectúa una lectura más perfilada de este suceso se suaviza la situación, y aparece como la muerte de un rey a manos de otro rey, y por error. La «decencia», el decoro en definitiva, –cabría añadir a la afirmación de Friedrich Nietzsche que abre este artículo– es quien resemantiza la tragedia en el teatro español.

A partir de aquí, tras la recodificación de la tragedia en el Siglo de Oro español, de la que la obra de Alejandro Arboreda es un ejemplo sintomático muy claro, la única salida renovadora que tendrá el género será el esperpento: una nueva deformación del héroe clásico.

