

## Helena de Eurípides a Martello: bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza<sup>1</sup>

Carmen Morenilla Talens  
José Vicente Bañuls Oller  
Universitat de València

---

**1.-** En 1721 dedica Pier Jacopo Martello su tragedia *Elena casta* a Aretafila Savini de' Rossi, tragedia de la que el propio autor en su *Esamina dell'Euripide Lacerato*<sup>2</sup> afirma:

Due drammi, anzi lunghetti che no, per me sono usciti in questi ultimi tempi alla luce. L'uno si è stato *L'Elena Casta* in verso endecasillabo sciolto; (...) Il primo rifonde la polissità sua negli ornamenti del dire, de' quali oltre l'uso, e fouri delle pragmatiche de' tragici antichi per comparire alla moda de' più moderni, si è provveduto.

1.1.- Aretafila Savini de' Rossi (Siena 1687-?), que en la *Accademia dell'Arcadia*<sup>3</sup> recibía el nombre de Larinda Alagonia, era una mujer muy especial, una dama de gran cultura, que cultivó las letras y la amistad de escritores a los que brindó su protección; pero además fue una ferviente luchadora por los derechos de la mujer a comienzos del XVIII, lo que afirma compartir con Mirtilo Dianidio, nombre con el que se conoce a Martello en la Arcadia. Señala Aretafila:

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación FFI2012-32071, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

<sup>2</sup> Florencia, Nella Stamperia di Domenico Ambr. Verdi; 2ª ed. 1723.

<sup>3</sup> Sobre esta institución, que fundan en Roma a finales del siglo XVII eruditos que se mueven en torno a la corte de Cristina de Suecia, quien tras abdicar se asentó en Roma, cf. S. Caramell, «L'estetica dell'Arcadia all'Illuminismo», *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, A. Plebe et alii, Milán, Marzorati, 1959, vl. 2, pp. 875-980; G. A. Camerino, *Dall'età dell'Arcadia al 'Conciliatore'. Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Nápoles, Linguore, 2006 (para Martello, cf. pp. 20 ss.). Martello fue uno de los fundadores de la «colonia» de la Arcadia en Bolonia en 1698; para el papel de Martello en los debates literarios cf. G. Distaso, «Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di J.P. Martello», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Cl. di Lettere e Filosofia, S. III, Vol. VI, 1976, pp. 505-527.

Ma lode al Cielo si trovano pure tanti belli spiriti, i quali giustamente paghi di sè stessi, non solo non vanno mendicando come risquoting l'ammirazione da gli sciocchi, che anzi sono acerrimi difensori del nostro sesso, e sanno tenerci a coperto dagli altrui insulti; uno di questi siete voi amabilissimo Mirtilo, e una delle beneficate tra le altre sono io;...<sup>4</sup>

Con *sciocchi* se refiere Savini de' Rossi a los que se manifiestan contra las crecientes reivindicaciones de las mujeres, que, apoyadas por prestigiosos varones, reclaman entre otros derechos el de poder dedicarse a los estudios, en particular el de poder recibir reconocimientos académicos y ser miembros de Academias. Una de las pocas que las admitieron, aunque sólo de manera honorífica (sin pleno derecho, por ejemplo, sin derecho a voto), fue la *Accademia dei Ricovrati* de Padua, para lo que previamente suscitó un debate al respecto bajo el título *Se debbano ammettersi le donne allo studio delle scienze e delle belle arti*. El tema fue planteado por el reconocido naturalista Antonio Vallisneri, que pronunció el discurso en sentido positivo, mientras que Giovan Antonio Volpi, profesor de filosofía, pronunció el discurso en sentido negativo (16 de julio de 1723). Savini de' Rossi intervino apasionadamente en esta *querelle des femmes* en una carta, *Apologia in favore degli studi delle donne*, fechada el 20 de diciembre de 1723,<sup>5</sup> donde reivindica el reconocimiento de las capacidades intelectuales de las mujeres.

<sup>4</sup> *Al gentilissimo e valorissimo Mirtilo Dianidio P.A. Larinda Alagonia Salute* (13 de julio de 1723), carta recogida en las notas anejas de la edición del teatro de Martello a cargo de Hannibal S. Noce (Roma-Bari, Laterza 1982), pp. 718 s.; las citas de la *Elena casta* proceden de esta edición, vol. III, pero han sido contrastadas con la 2ª edición completa de sus obras de 1723, con la intención de ofrecer un texto más seguro (véase el comentario a esta edición en el artículo de F. Fido, «Il 'ritorno' del Martello e una recente edizione del suo Teatro», *Quaderni d'italianistica* V, 1, 1984, pp. 77-96).

<sup>5</sup> Recogidos en *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli studi delle donne*, Padua, Stamperia del Seminario 1729, pp. 21-45 y 50-65. Sobre este ambiente polémico y los primeros logros de las mujeres, cf. M. Cavazza, «Laura Bassi», *Classics on Line*. Cf. también Maria Gaetana et alia, *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, ed. R. Messbarger y P. Findlen, University of Chicago Press, 2005, recogen los textos en traducción inglesa de varias mujeres, entre ellas Savini de' Rossi, con amplia introducción; L. Guerci, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Turin, Tirrenia 1988 y recientemente P. Findlen, W.W. Roworth y C.M. Sama, *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford U.P. 2009. Cf. L. Lesage Gárriga & M.J. Ormazabal Seviné, «Cleobulina, Teano, Hiparquía y Sosipatra, según la *Historia mulierum philosopharum* de Gilles Ménage» en *Mujeres de la Antiüedad: texto e imagen. Homenaje a Mª Angeles Durán López*, M. González

En ese ambiente, de abierta polémica sobre los derechos de las mujeres, Martello escribe una obra muy peculiar que dedica a esta sabia dama, que, en su opinión, comparte con la heroína *bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza*. Tras las habituales alabanzas y muestras de afecto y reconocimiento, dice Martello en la dedicatoria:

Io guido in iscena il rovescio della vostra stessa Medaglia, ove Pallade, e Venere effigiate insieme si abbracciano col motto dell'Eneide prenduto: *Gratior, et pulchro veniens in corpore virtus*. e queste due doti difficilissime a combinarsi rappresento io nell' *Elena Casta* congiunte; perchè, celebrandosi in quella Regina di Sparta bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza, e costanza, se cose celebro, che per Divina Provvidenza, in Voi bella, pudica, accorta, sapiente, e costante visibilmente risplendono, qual colpa ci ho io, se lodi indirizzate alla Greca, nella Sanese riflettono? (p. 323)

1.2.- A una mujer muy especial dedica, pues, Martello una obra singular. Singular porque es la única recreación de la tragedia *Helena* de Eurípides que realmente sigue el argumento, si bien con las modificaciones habituales y esperables en las obras de su época. Pues, aunque el título que Hofmannsthal diera a su *Helena egipciaca* (Hofmannsthal-Strauss, 1926) puede llevar a alguien a pensar que sigue el argumento de la euripidea, no es así, puesto que en este caso la gran innovación de la obra euripidea, el *eidolon*, la imagen de Helena creada por Hera para engañar a Paris y a todos los demás, y en consecuencia el hecho de que Helena no cometa adulterio, este *eidolon* no existe en realidad en la obra de Hofmannsthal, sino que se trata de una mentira, una treta urdida para engañar a un crédulo Menelao, que está ansioso de creer que su esposa Helena le ha sido siempre fiel.<sup>6</sup>

---

(coord.), Perséfone. Ediciones electrónicas de la AEHM/UMA 2012, pp. 135-167, que estudia esta obra en la que Ménage interviene en la *querelle* aportando referentes de mujeres sabias en la Antigüedad.

<sup>6</sup> E. Marcos, «*Electra* i l'*Hèlena egipcia*: tragedia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss», *Teatre grec: perspectives contemporànies*, M.T. Clavo & X. Riu (eds.), Lèrida, Pagès Editors, 2007, pp. 269-292, muestra a través de varios escritos de Hofmannsthal, entre ellos su correspondencia, cómo enfocó el autor el libreto para poder explicar, en términos modernos, la reconciliación de los esposos tras el adulterio y la guerra. Cf. también K. Hamburger, *Vom Sophokles zu Sartre (Griechische Dramenfiguren antik und modern)*, Stuttgart. 1962, pp. 127 ss., que además de comentar la *Helena egipciaca*, se ocupa de «Utopischer Bildrest in der Verwirklichung. Ägyptische und Trojanische Helena», de *Das Prinzip Hoffnung*

La singularidad de esta tragedia de Martello es aún más notable porque en ella nos encontramos a una Helena caracterizada con unos rasgos semejantes a los de la tragedia de Eurípides de ese nombre, lo que no se puede decir de otras tragedias. En la tradición más extendida de esta saga griega Helena es la objetivación de los dones de Afrodita, cuya irresistible belleza es la causa de la desgracia de quienes le rodean, puesto que la lleva a ella al adulterio y la convierte en motivo de una guerra que causó miles de muertes y la destrucción de una próspera ciudad, por lo que es reiteradamente acusada en la literatura griega de adúltera y de destructora de ciudades.<sup>7</sup> Y con la notable excepción de Eurípides, y antes de Estesícoro y Heródoto, así se mantendrá en la literatura romana,<sup>8</sup> mujer de muchos hombres, πολυάνωρος γυναικός (Esquilo, *Agamemnon* 62), y en la literatura medieval, en la que es presentada como símbolo de la belleza casquivana y del peligro que se encarna en la mujer, la tentación del pecado que arrastra el alma a su perdición.<sup>9</sup> Helena, como las sirenas de época postclásica y las ondinas germánicas, se utiliza como símbolo de los peligros de la carne, de la perversión que acecha al hombre bajo la forma de la belleza de la mujer, un tema que sirve muy bien para mostrar uno de los mayores riesgos que acechan al hombre,<sup>10</sup> como hemos tenido ocasión

---

de Ernst Bloch (ca. 1940), en el que se discute la realidad que Hofmannsthal propone en su obra.

<sup>7</sup> Esta es la caracterización habitual de Helena, que procede del tratamiento que recibe esta figura desde los comienzos de la literatura griega, desde los poemas homéricos y la primitiva lírica, como muy bien ha mostrado E. Suárez de la Torre en «Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo, Estesícoro)», *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, J.Vte. Bañuls et alii (eds.), Universidade de Coimbra 2007, pp. 55-79, donde va mostrando las ambigüedades o los silencios en la presentación de esta figura en el tratamiento tradicional, el de la épica homérica, pero también las notables innovaciones en algunos poemas y sus causas, relacionadas en parte con las circunstancias concretas de cada poema. También E. Redondo en «La Helena de Eurípides y los roles de género», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2010, pp. 285-308, antes de centrarse en el estudio de la tragedia de Eurípides, se ocupa del paso de la Helena antigua a la Helena nueva

<sup>8</sup> Cf. A. López, «Helena en la poesía épica romana», *O mito de Helena ...*, pp. 255-271.

<sup>9</sup> Sólo en la poesía cortesana de la Edad Media tardía, sin apartarse de la figura tradicional, puede observarse una cierta apreciación de Helena al incorporarla a la poesía cortés en la que se plasman las quejas por el desdén de la amada.

<sup>10</sup> Incluso en mayor medida es útil Helena por la entidad que le confiere su presencia en una obra de tanta trascendencia como la *Iliada* y el consiguiente gran

de ver en otros trabajos, en los que hemos puesto de manifiesto los rasgos en las recreaciones más significativas.<sup>11</sup>

A pesar de la fuerza de la caracterización tan peculiar que hiciera Eurípides, de la que al menos cabe decir que impactó al público,<sup>12</sup> en la Antigüedad no hay testimonios de otras recreaciones o adaptaciones que siguieran esta misma línea, sino que se siguió el tratamiento tradicional. En todo caso, en las versiones más innovadoras y ya entrado el siglo XX, se introducen justificaciones que hagan admisible o comprensible una ruptura tal con las normas establecidas y los compromisos matrimoniales. Frente a esta situación que se mantiene incluso en la actualidad, Martello elige la versión de Helena que da la tragedia de Eurípides, un hecho literario único, y se la dedica a una dama erudita, cuyas virtudes considera idénticas a las de su protagonista. Utiliza, por lo tanto, la recreación de una obra, *Helena* de Eurípides, en la que el autor griego rompe con la visión tradicional negativa de la protagonista, a la que presenta como un dechado de virtudes, la amante esposa, que, fiel, resiste a los deseos del rey frente todo tipo de amenazas, inteligente hasta el punto de urdir el plan de salvación. Una elección por parte de Martello que debía provocar en el público lector o espectador una clara comparación entre la tradicional valoración de aquella heroína, tan denostada en la literatura griega y en la tradición clásica, y la que ellos veían en la recreación de Martello.

1.3.- Pier Jacopo Martello (1665-1727) fue, en el conjunto de sus coetáneos, un personaje especial, muy apreciado por el papel que jugó en la renovación del teatro, tanto en sus escritos teóricos como en sus propias obras,<sup>13</sup> pero que ha sufrido durante largas

---

peso en la tradición clásica; a ello cabe añadir que, al ser un personaje individual, tiene una genealogía, un pasado, unas características físicas y unos rasgos de carácter propios, lo que la hace especialmente adecuada para ser usada con esos fines.

<sup>11</sup> J. Vte. Bañuls & C. Morenilla, «La Helena que nunca fue a Troya. De Estesícoro a Riaza», *Fortunatae* (en prensa) y «La puesta hispana de Leda», *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol 2, F. Silva (ed.), Universidade de Coimbra (en prensa).

<sup>12</sup> Al menos podemos inferirlo por la acogida que tuvo en las comedias de Aristófanes: recordemos que Aristófanes se refiere a ella como *la nueva Helena* (*Tesm.* 850) y nos regala una hilarante parodia en las escenas finales de su *Tesmoforiantes*.

<sup>13</sup> Basta un vistazo a las obras que compone y a los modelos que ha elegido; en lo que nos afecta a nosotros, la tradición clásica, destacamos especialmente su gusto por las tragedias de Eurípides, aunque también recrea obras de Sófocles. Influyó considerablemente en Metastasio; como él también publicó reflexiones sobre teoría literaria y comentó críticamente la preceptiva aristotélica y crea su propia poética,

épocas el olvido de los estudiosos.<sup>14</sup> Y esto le hubiera dolido muy especialmente a nuestro autor, que en varios escritos, incluyendo algunos que hizo circular anónimos o bajo variados pseudónimos, polemiza con sus coetáneos, critica usos literarios o se defiende de los ataques de los colegas. Es el caso de su *L'Euripide lacerato*, en el que el protagonista, Eurípides, herido por Aristófanes y por los perros, lo representa a él, herido por los ataques de su joven contricante, antes amigo, Scipione Maffei;<sup>15</sup> o su celeberrimo *Il Femio sentenziato*, que pretendía ser una defensa *post mortem* a los ataques que él supone que podría dedicarle Maffei.<sup>16</sup> Y en ello, en la preocupación de Martello por el buen nombre, por la fama, ya en la madurez creemos ver también un motivo de que hubiera elegido precisamente *Helena* de Eurípides: desde el comienzo de la tragedia eurípidea, en la resis inicial de la protagonista, Helena se la-

---

asunto que no ha sido aún bien estudiado, que merecería trabajos específicos, pero sobre el que contamos con alguna bibliografía que ponen de manifiesto esa influencia, como es el caso del libro de P. Lago, *I personaggi classici secondo Metastasio. Catone in Utica, Olimpiade, Achille in Sciro*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010. Para la relación crítica con la *Poética* de Aristóteles en el marco de los miembros de la Arcadia, cf. A. Franceschetti, «Foscolo e l'Arcadia», *Quaderni d'italianistica* IV, 1, 1983, pp. 1-25, que también se ocupa de Martello. En general para la poética del *Settecento*, cf. E. Mattioli, *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena, Mucchi Editore, 1994.

<sup>14</sup> En el artículo ya citado, F. Fido comenta las etapas más significativas en el estudio de las obras de Martello y muestra que no son muchos los estudios que se le dedican, a pesar de la relevancia que tuvo en su momento, como bien muestra Mattioli en la monografía que hemos citado, aunque cabe destacar algunos impulsos investigadores, como la Tesis de M. Lucia Moraca, *Pier Jacopo Martello e la tragedia del primo Settecento*, defendida en la Università degli Studi di Lecce en 2003.

<sup>15</sup> Eurípides es herido por Aristófanes y por los perros del mismo modo que la tragedia, que Martello simboliza, es destrozada por Maffei. No deja de ser significativo que en esta obra, que se editó póstumamente (1729) Martello se represente bajo el aspecto de Eurípides. Es cierto que también admiró a Sófocles, como demuestra el cuidado que puso en la composición de su *L'Edipo tiranno* (en cuya dedicatoria indica el autor que fue la primera tragedia que concibió, pero que no acaba hasta 1723), pero, sin duda, su autor predilecto es Eurípides, al que desde joven había conocido en original e indirectamente, a través de las recreaciones de su admirado Racine: no olvidemos que la primera tragedia que traduce y difunde en Italia es la *Ifigenia* de Racine en 1694, antes de dedicarse él mismo a la composición.

<sup>16</sup> El aedo Femio es el protagonista y su nombre es una leve modificación del Femio griego para convertirlo en anagrama de Maffei. Pretendía ser una defensa *post mortem*, como decíamos, pero el propio Martello imprimió un centenar de ejemplares, que distribuyó entre sus amigos; enterado Maffei, se originó un altercado, hubo amenazas, intervinieron nobles en la polémica y Martello se comprometió a retirar las copias impresas, pero siguieron circulando las manuscritas.

menta no sólo de su situación, sino muy especialmente de su mala fama, de la que ella no es responsable, provocada por la ruptura de los lazos matrimoniales por parte de su doble y por los males que esto ha causado, hechos éstos no realizados por la verdadera Helena, pero que la hacen merecedora de terribles reproches, incluso son la causa de la muerte de su madre y la transformación de sus hermanos. Helena reivindica constantemente su comportamiento ejemplar, en su caso la fidelidad al esposo que ha mantenido incluso en momentos de grave riesgo, y por ello reivindica su buen nombre y se lamenta amargamente de su mala fama.

Y Martello aprovecha para reivindicar el buen nombre de quien se hace merecedor de él, en este caso de la protagonista, en una obra en la que se pueden observar los aires nuevos que se van introduciendo en la dramaturgia de la época: la *Elena casta* es una obra cuyo tema principal es el amor y adopta la forma de una *tragedia a lieto fine*. Desde el éxito de la *Merope* de Maffei en 1714 hasta los años setenta del mismo siglo muestran los autores una cierta predilección por este tipo de tragedias, que se adaptan bien a la poética de la época, caracterizada por el abandono del ideal heroico, de las actitudes exageradas, en beneficio de obras que buscan superar los conflictos y lograr una justicia poética. Y esto, el atenuar la intensidad de conflictos, lo logra muy bien Martello en una tragedia de amor, un tema que en principio no era grato a los dramaturgos italianos, que rechazan las que consideran galanterías y coqueteos de las obras francesas. Frente a este rechazo del amor en la idea de que puede despertar pasiones no edificantes, Martello presenta una obra en la que la pasión desbocada de un joven rey obcecado es contrapuesta al fiel amor conyugal, y cuyo final muestra la reconducción de esa pasión también a un bendecido amor conyugal gracias a innovaciones que introduce Martello.

A la elección del tema debemos unir un rasgo habitual en los autores de la Arcadia, su gusto por la fantasía, al que añade también Martello la insistencia en que las obras diviertan, que puedan ser disfrutadas, lo que en cierto modo está relacionado con su deseo de reconocimiento público. Y todo ello no puede ser ajeno a la elección de esta obra de Eurípides como referente. Tampoco es ajena la gran influencia de la dramaturgia francesa en la italiana en este momento, una dramaturgia que bien conocía Martello,<sup>17</sup> y

---

<sup>17</sup> Martello conocía perfectamente el francés (y el inglés), hasta el punto de haber difundido obras francesas, que él mismo traducía, como hemos señalado; para su



a la que admiraba hasta el punto de crear un verso a imitación del alejandrino francés, el *martelliano*, por lo que fue muy criticado por los que él consideraba sus envidiosos enemigos, que le acusaron de haber creado un verso nuevo por no saber utilizar bien el verso italiano.<sup>18</sup> Precisamente creemos que es muy significativo que en esta *Elena casta* no utilice Martello su verso, el *martelliano*, sino el endecasílabo tradicional italiano, elección que él justifica, respondiendo a una supuesta pregunta que le haría Aretafila:

Ho voluto in questi, quai siensi, Endecasillabi, un'arma di più da difendermi, all'amor vostro somministrare. Que'miserabili, che non sanno, se non coll'altrui depressione esaltarsi, van divulgando che artificiosamente mi fo dalla rima soccorrere, senza della quale non saprei la Diceria Drammatica sostenere:... (p. 324)

Desde su *Ifigenia in Tauride* ha utilizado Martello para sus tragedias este verso nuevo, que ha sido valorado por sus seguidores por la solemnidad que confiere al texto, pero en este caso, para esta tragedia de nuevo nos encontramos ante el deseo de demostrar sus habilidades como causa de una elección poética. Es evidente, pues, que con *Elena casta* ha compuesto Martello una obra con la que quiere atraer el interés de los coetáneos por las innovaciones que incluye, tanto en lo que hace al argumento en defensa de la buena fama de una mujer tradicionalmente difamada, como también por la elección del metro en defensa de su buena fama como autor.

En el ambiente erudito de la Arcadia, Martello opta por posturas innovadoras, con fuerte influencia de la dramaturgia francesa, pero manteniendo su independencia, como explícitamente él señala<sup>19</sup> y como muy bien se ve en la recreación que aquí estudiamos, en cuyo proemio justifica las opciones que toma. Justifica Martello

---

conocimiento del teatro francés, cf. S. Ingegno Guidi, «Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello», *La rassegna della letteratura italiana* 78, 1/2, 1974, pp. 64-94 y L. Maggi Notarangelo, *Gian Pietro Riva, traduttore di Molière*, Bellinzona, Edizione Casagrande, 1990, que pone de manifiesto la relación entre Riva y Martello y las traducciones que éste realizara, en pp. 65 ss.

<sup>18</sup> Lo utiliza por primera vez en *L'Ifigenia in Tauride* (1ª edición 1709), que fue recitada por la compañía del gran actor Luigi Riccoboni en *Arena* de Verona el 27 de agosto de 1711 con gran éxito, lo que motivó reiteradas representaciones en diversas ciudades; interpretaba el papel protagonista femenino su mujer, Elena Riccoboni, *Flaminia*.

<sup>19</sup> Esta independencia ha sido vista con respecto a la influencia de Petrarca por R. Bonfatti en *Le vie del commento: le osservazioni muratoriane alle Rime del Petrarca*, Dottorato di ricerca italianistica, L-FIL-LET / 10, 2008.



las modificaciones que introduce en el argumento de Eurípides, cuyos antecedentes señala, y aduce entre otras cuestiones la libertad que también tuvo el autor griego, en una expresión que nos recuerda las reivindicaciones de los autores de la comedia *palliata*:

Ma perchè ha dovuto poter' Euripide qualche cosa ad Erodoto ag-  
giugnere, qualche altra ad Omero; ed io non potrò aggiugnere a Lui?  
Son' io da meno di Euripide nell'autorità d'inventare? (p. 326)

Se sitúa Martello al mismo nivel que Eurípides para, acto seguido, platearse abiertamente mejorar el texto euripideo en varios aspectos, como en el nombre del rey de Egipto o la presencia de algún personaje no considerado conveniente.<sup>20</sup> En lo que hace al nombre del rey, Teoclimeno en Eurípides, señala que no lo considera adecuado por el contraste entre el significado del nombre y su actitud:

Mi perdoni anche Euripide se nel nome del Re d'Egitto, col suo  
*Teoclimene* non mi uniforme: nulla meno nella Tragedia Greca  
questo Teoclimene apparendo, che Venerator degli Dii, il che tal  
nome rassembra in Greco Idioma significare. (p. 327)

Se trata, pues, de una cuestión de coherencia entre el personaje y nombre que se le da, una muestra, trasladada al nombre del personaje, de uno de los rasgos característicos del autor: el realismo psicológico que se considera característica suya.<sup>21</sup> Y la misma coherencia es la que le mueve a sustituir la anciana portera de palacio, personaje que, por cierto, ha provocado reacciones diferentes entre los estudiosos de Eurípides por la peculiar escena en la que interviene saliendo al paso de Menelao:

Dirò più tosto, e con ragione dirollo, che un' Argomento Egizio fosse  
da Euripide troppo alla Greca trattato, figurandoci una Reggia del  
Re d'Egitto non altro avere alla Porta che una vecchiaccia, la quale,  
chiunque venisse per Elemosina, avaramente ne discacciasse, ed  
altre viltà simili de' Secoli Eroici, che ho io da questa Tragedia mia  
discacciate. (p. 328)

Da indicios del papel especial que el autor otorga a esta tragedia el que en ella explícitamente Martello haga referencia a innovaciones en la representación, lo que es llamativo porque sigue siendo

<sup>20</sup> En ello está siguiendo también la práctica de su admirado Racine: sirvanos de ejemplo el comentario que Racine hace en el *préface de Phèdre* sobre la inconveniencia de poner una calumnia en boca de una princesa tan noble como Fedra.

<sup>21</sup> Cf. Fido, *art. cit.*, pp. 85 s. con respecto a *L'Edipo tiranno* (1723) comenta no sólo los niveles de lengua utilizados por los personajes como los argumentos y la justificación del comportamiento.

motivo de discusión la forma de representación de las obras no de Martello, sino en general de sus coetáneos. Esta discusión tiene su punto de partida en la profunda escisión entre las obras populares, herederas de la *commedia dell'arte*, con fuerte peso de la improvisación, cuya vida real está en el escenario y cuyos actores eran considerados histriónicos, y las que escribían los autores cultos, obras muy eruditas, como las del propio Martello, que señala:

Lontane dunque dal popolo le nostre commedie. Né la mia potrà certamente rappresentarsi che da un seminario o da un'accademia ad un'udienza scelta e raccolta, la maggior parte di letterati...<sup>22</sup>

No le falta razón a Martello, porque las obras de estos autores librescos estaban muy cargadas de retórica y erudición, largas intervenciones de personajes, sea para dar prolijas explicaciones de tipo geográfico, etnológico, mitológico, etc., o para demostrar las dotes retóricas del autor. Martello sabe bien que obras suyas como *La rima vendicata* o *Il pianto dell'H* no podían ser entendidas, ni siquiera interesar a un público amplio, que no era conocedor de las discusiones de tipo literario o gramatical que subyacen en ellas. Sin embargo en la dedicatoria de *Elena casta* dice Martello:

Oh, se a questa Tragedia avvenisse, ch'esposta in Teatro, vi aveste fra gli Spettatori a sedere, vedreste, se gli occhi tutti del Popolo in Voi si volgessero... (p. 323)

No se trata de la manifestación de un deseo utópico, porque son muchas las obras de Martello que fueron representadas, especialmente por la compañía de Luigi Riccoboni, gran actor, autor y teórico del teatro, cuya actividad establece un puente entre ambas formas teatrales.<sup>23</sup> En el proemio de *Elena casta* explícitamente señala Martello que en ella utiliza la maquinaria escénica, a la que ha renunciado en sus anteriores obras, y no sólo cuando la usa Eurípides, es decir, para una escena en la que es habitual, al final de la obra, en la salida de los *dei ex machina*, los Dioscuros, cuya intervención apacigua al rey y pone fin a la obra. Martello, además

---

<sup>22</sup> *All'Eccellenza di Giovanbattista Recanati, nobile veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano*, dedicatoria de la comedia *Che bei pazzi* 1723, en la edición de su teatro de Noce ya citada, vol. I, p. 236.

<sup>23</sup> Entre los trabajos que estudian el importante papel que Riccoboni, *Lelio*, desempeñó en la renovación del teatro italiano, en particular de los modos de representación, cf. V. Gallo, «*Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni: pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi», en la edición de *Dell'arte rappresentativa* (Paris, IRPMF, 2006) de este culto actor.

del uso en esta escena, que es esperable, también se sirve de ella para transportar a Enone desde el Ida a Egipto por encargo de Minerva,<sup>24</sup> personaje cuya introducción en la obra justifica.

Enone es, efectivamente, una de las innovaciones más significativas en lo que hace a los personajes, con el que cierra muy bien Martello el argumento, sin dejar cabos sueltos, a la par que, de modo muy acorde a la dramaturgia de la época, especialmente de inspiración francesa, introduce y resuelve una trama amorosa secundaria.<sup>25</sup> Pero el autor es también consciente de la importancia de otra innovación con implicaciones en el escenario: la presencia en escena del *eidolon* de Helena, que en Eurípides, como bien sabemos, no aparece, sino que un anciano marino entra en escena para contar cómo se ha deshecho en forma de nube la falsa Helena que estaba en los restos del barco naufrago. Martello, en cambio, se permite decir incluso que no es difícil representar en escena la falsa Elena y dedica unas palabras de su proemio a explicar las posibilidades escénicas de esta incorporación:

...e la rappresentazione, la mercè mia, ne è più agevole, potendo lo stesso Attore, che Elena rappresenta, col mutar sopravvesta, come Idolo d'Elena comparire: tanto più, avendosi la discrezione che per una sola volta si dia l'incomodo di simil travestimento a Flaminia, framezzandovi ancora tal numero, e spazio di Scene che una Metamorfosi a' moderni Teatri assai famigliare, agiatamente si faccia. (p. 327)<sup>26</sup>

Fue, sin duda, una obra en cuya composición Martello puso mucho empeño e interés. No pretendemos en este trabajo realizar una comparación detallada entre la obra griega y la recreación de

---

<sup>24</sup> Reproducimos los nombres de los personajes en la forma en que aparecen en la obra italiana y reservamos la forma española para cuando hablemos de la tragedia griega.

<sup>25</sup> En la tradición mítica la ninfa Énone es la primera mujer de Paris, que es abandonada por éste para ir en pos de Helena; Énone conoce las plantas y las artes curativas relacionadas con ellas, conocimiento que la convierte en la única que puede sanar a Paris moribundo, pero ella, en venganza por su abandono, se niega. Más tarde se arrepiente, pero ya es tarde, Paris ha muerto y ella se suicida. Para la historia de la pareja y su fortuna, cf. A. Ruiz de Elvira, «De Paris y Enone a Tristán e Iseo», *CFC* 1972, pp. 99-136.

<sup>26</sup> Como *Flaminia*, por su éxito en la representación de este papel en Paris, era conocida Elena Virginia Balletti (1686-1771), Elena Riccoboni, que casó con el cómico Luigi Riccoboni, ya citado. Mujer muy inteligente, que escribió obras de teatro y novelas, fue una excelente actriz que representó los papeles femeninos protagonistas de Martello, como la Ifigenia que hemos señalado.

Martello; aquí nos limitaremos a una presentación genérica del carácter de la obra italiana, que ejemplificaremos en algunos pasajes concretos, en particular el comienzo de la obra, que en la tragedia griega hemos estudiado en otro lugar,<sup>27</sup> y nos centraremos en la representación de los personajes femeninos.

**2.-** Como es habitual en estas obras, además de la incorporación o la eliminación de personajes con respecto al referente, que hemos comentado, son más prolijas las descripciones de los precedentes de la trama que puedan dar información y claves para la interpretación a los espectadores, así como también las referencias que ubiquen geográfica y culturalmente. Esto último es lo que hace el coro de jóvenes con el que se inicia la obra, que interpretan un canto religioso y festivo, tras el que de inmediato se produce el intercambio de largas intervenciones, que acaban en un breve diálogo, de Polibo primero y su hermana Teonoe después. Inmediatamente, en la primera intervención, Polibo acude a su hermana por la autoridad que tiene en tanto que virgen sacerdotisa, para pedirle que convenza a Elena y ésta ceda a sus propuestas amorosas. Polibo desde el primer momento de la obra sale a escena y afirma su amor, que sabe injusto, pero que no puede vencer, y hace público el castigo que espera a los griegos que lleguen a sus costas.<sup>28</sup> También desde el primer momento Teonoe manifiesta abiertamente a su hermano que sus pretensiones son injustas e impías y que no le va a secundar en ello. En ambas intervenciones vemos con total claridad una especie de realismo psicológico que los estudiosos han puesto de relieve en las obras de Martello y que logra sacar a escena personajes que a primera vista podrían parecer absolutamente malvados, con una complejidad mayor, con más aristas, como es el caso del rey.

Esta escena inicial de la tragedia es muy significativa del tono general de la obra, así como de los cambios que el autor se permite. Como es habitual en las obras de esta época, hay un suavizamiento de la tensión dramática: la poética del *Settecento* evita la radicalización de las pasiones, del tipo que sea, porque considera que

---

<sup>27</sup> Cf. C. Morenilla, «La *Helena* de Eurípides», en *O mito de Helena...*, pp. 179-203.

<sup>28</sup> Como en la tragedia griega, el rey de Egipto ha decretado la muerte de los griegos que lleguen a sus costas, con la esperanza de que no pueda llegar hasta Helena nadie que pueda facilitar su huida, especialmente Menelao.

pueden incitarlas en su público, lo que no es adecuado a la época en que viven. Frente a *Elena casta*, en el referente griego Teoclímeneo no sale a escena hasta el final de la obra; su presentación a los espectadores se hará primero de modo indirecto, a través de las palabras de los restantes personajes, y así Helena, que muestra terror y repudio total, prevención por su crueldad la anciana portera, rechazo por sus impíos planes en el caso de Teónoe. Es decir, cuando Teoclímeneo sale a escena ha sido ya ampliamente caracterizado por los restantes personajes, a través de las palabras y de las emociones que en ellos despierta, como un rey cruel e impío, mientras que Martello hace salir a Polibo inmediatamente y le permite presentarse y justificar en la medida de lo posible sus decisiones y sus actos.

2.1.- En la *Helena* de Eurípides el comienzo es menos espectacular que el de la obra de Martello, pero más patético: el foco de atención está en Helena, que, abrazada como suplicante a la tumba del anterior rey Proteo, da comienzo a la obra con una resis en la que expone su historia, la creación del *eidolon*, las causas reales de la guerra y su situación en ese momento, en la que se ve acosada por Teoclímeneo, e ignora lo que le puede haber deparado la suerte a Menelao. La protagonista se lamenta amargamente del dolor que ha causado sin ser responsable de ello, de las muertes que ha provocado su belleza y del adulterio del que se le hace culpable, cuando en realidad siempre ha sido fiel al esposo. Este hecho, fundamental en la caracterización de la protagonista en la obra griega, como también la inteligencia y la astucia, se mantiene en la tragedia martelliana, aunque hay cambios importantes: esta Elena no idea la fingida muerte de Menelao, plan que aquí es urdido por Teucro y el propio Menelao, que han llegado como naufragos acompañados de algunos hombres y de la falsa Elena, que permanecen escondidos en una cueva cercana. Elena, sin embargo, muestra su astucia en una divertida escena en la que, a requerimientos de Polibo, le da falsas pistas de identificación de Menelao. En el Acto IV, escena 2ª, dialogan Polibo y Elena, mientras Teucro y Menelao, a petición del rey, permanecen aparte, pues van a informar a Elena, por deseos del rey egipcio, de que han sido testigos de la muerte de Menelao, y Elena, que mantiene esperanzas de reencontrarse con el esposo, dice:

Nè voi, né me puote ingannar, se tronche  
Non ha dente marino al Re le mani.

L'Indice a lui della sinistra ha mozzo  
 Di traverso Cignal la zanna in Caccia,  
 E n'ha la man le cicatrici infitte. (vv. 93-97)

La propia Elena en el Acto IV, escena 4<sup>a</sup>, justifica esta mentira ante Teucro con el agumento de las circunstancias especiales, la opresión y la violencia, y el beneficio en vidas humanas que logra con ello, como Ulisse, que logró en Troya mayores beneficios con su astucia que el veraz Aquiles:

Noi recammó a virtù mentir talora,  
 Quando all'opression, che vien da forza,  
 Contrapor giova un' innocente inganno.  
 Gloriosa menzogna, allor che salva  
 E la fama, e la vita a tal, che mente,  
 Nè l'altrui vita, ò l'altrui fama offende.  
 Così il facondo, e a noi divino Ulisse  
 Seppe a tempo mentir ; mentendo fece  
 Per Grecia più, che il veritiero Achille  
 Non feo col brando allo Scamandro in riva;  
 E all'astuzia dell'un, più assai che all'ira  
 Dell'altro, obbligo s'ha di Troja in polve. (vv. 333-344)

Vemos, pues, que esta Elena se compara con el personaje que la tradición mítica ha convertido en el símbolo de la astucia. Elena pone su inteligencia al servicio de un plan: sigue, incluso en circunstancias extremas, intentando salvar al esposo, como en la obra griega, aunque los varones, Teucro y Menelao, le hayan robado parte del protagonismo que tenía en ella. Ciertamente es el autor la ha duplicado, porque en el Acto III, escena 2<sup>a</sup>, saca a escena al idolo de Elena, que es presentado como una amante esposa, abiertamente correspondida por Menelao.<sup>29</sup>

2.2.- Pero hay un cambio aún más significativo en la obra, cambio que afecta a un personaje femenino, Teonoe, que es convertida de hecho en la protagonista de la tragedia. Mientras que Teonoe en

---

<sup>29</sup> La actitud respetuosa de Teucro en las escenas en que está presente la falsa Elena, que son por completo innovación de Martello, contrasta fuertemente con la reacción espontánea del griego ante la verdadera Elena, Acto II, escena 3<sup>a</sup>, en la que muestra un violento rechazo a la adúltera en un comienzo de escena que claramente es una recreación de la griega, con la importante diferencia de que aquí está presente, por encargo del rey, un emisario que informará a Teucro de que Elena siempre ha estado en Egipto, y de que Teucro no acude buscando información y desconociendo lo que le ha sucedido a Menelao, sino que es su acompañante, como hemos dicho.

la obra eurípidea tenía un papel importante pero episódico, aquí con ella empieza y termina la obra, y su intervención es imprescindible para la doble trama amorosa, doble trama que, a su vez, es una modificación esencial de la obra.

En la tragedia griega, aunque se habla de Teónoe pronto y su existencia justifica varios movimientos escénicos, no saldrá hasta bien avanzada la obra en una escena en la que se ha creado un climax dramático muy claro. En Eurípides Teónoe es presentada como una noble sacerdotisa con capacidades adivinatorias heredadas de su abuelo Nereo, emparentada, pues, con una divinidad, una persona en la que se puede confiar, a la que acude Helena buscando información sobre su esposo, cuando todos le dan por muerto; Eurípides, sin embargo, hace que la actitud de Teónoe con respecto a la salvación de la pareja Helena-Menelao, ya reencontrados, no se conozca. Su salida a escena, solemne, cumpliendo un rito religioso purificador,<sup>30</sup> se produce en el momento en que la pareja se plantea la posibilidad de huir, para lo que precisan al menos la conformidad de Teónoe. Pero Teónoe sólo dará su opinión después de escuchar los argumentos de los dos esposos y su respuesta dará paso al desenlace de la obra, una respuesta que también está llena de dramatismo, porque opta por traicionar al hermano, con lo que sabe que se hace merecedora del deseo de venganza de éste.

En *Elena casta*, en cambio, Teonoe se muestra desde el primer momento como una intermediaria entre el mundo de los dioses y el de los hombres, sacerdotisa virgen de Isis que se hace representante de los valores de la moral cristiana, en cuya defensa abiertamente y desde la primera escena se enfrenta al hermano, al que muestra un fraternal afecto y al que consigue reconducir a las buenas costumbres y al respeto a los dioses. Sus primeras palabras, Acto I, escena 1ª, son un claro exponente del papel que va a representar en la obra:

German, lodo il pregar di grazie i Numi,  
Ma quei, che preghi, ingiuriar non lodo.  
Ingiurioso è il venerar gli Dei  
Per quince averli all'empietà fautori. (vv. 128-131)

---

<sup>30</sup> En cierto modo no se equivocaba Martello cuando dijo que Eurípides trataba un tema egipcio de un modo demasiado griego: han sido muchas las discusiones sobre el culto del que es sacerdotisa Teónoe, que no puede ser asignado sin dudas a un culto egipcio, mientras que Martello la convierte en sacerdotisa de Isis.



Sigue Teonoe argumentado el respeto que se debe a los dioses, para acabar esta primera intervención con un claro reproche al hermano por su actitud tanto por la decisión de matar a Menelao como por su deseo de forzar las bodas con Elena:

Tu nel sangue, che a un Re debbe esser sacro  
 Perch'è sangue Real, Tu Re, da' Regi  
 Degenerante immergerai la Spada ?  
 O bel fregio di più, che a te s'acquista,  
 Non dirò avanti i Numi, avanti agli occhi  
 D'Elena casta, in comparirle adorno  
 D'un sangue che la fa Vedova; e questo  
 Bel trofeo gioveratti veramente  
 A far, ch'ove t'abborre, alfin t'adori. (vv. 159-167)<sup>31</sup>

Comparte Teonoe la siguiente escena (Acto I, escena 2ª) con Elena, que busca en ella consuelo y refuerzo de la esperanza de volver a encontrar al esposo; de este modo Martello saca a escena un encuentro que Eurípides hace extraescénico, con lo que refuerza el papel de esta joven sacerdotisa. A ella se dirige Elena como:

Vergine veneranda, a cui divota  
 Cura saran, non sol d'Iside i Templi,  
 Ma le Case de' morti, a quanti il Sole  
 Popoli illustra inviolate, e sacre. (vv. 264-267)

Y tras animar Teonoe a Elena, a la que abiertamente afirma que va a ayudar frente a las pretensiones del hermano, exclama Elena:

O cara, o santa, o alla immortal Natura  
 Più assai, che alla mortal, Vergine accosta:  
 E però degnamente a i Numi accetta,  
 Bacio la Stola candida, ed il Manto  
 Sacerdotal, poichè la man non oso,  
 Usa a trattar sacri misteri. (vv. 482-487)

Esta escena, en la que se encuentran los dos personajes más importantes de la tragedia, dos mujeres, Elena y Teonoe, acaba con otra importante innovación de Martello:

ELENA- Ma qual vegg'io contro del Sol, che sorge,  
 Luce che pianamente al suol s'accosta  
 Come piuma, che scende, e sale, e scende ?  
 TEONOE- Quella luce è una nube, ov'entro il Sole  
 Specchiasi, e sè medesimo raddoppia  
 Se agli occhi credi, e quà ne reca Enone. (vv. 493-498)

<sup>31</sup> No es casual tampoco que sea en estos versos, que pronuncia Teonoe, donde aparece por primera vez la expresión «Elena casta», que da título a la obra.

La tercera mujer de esta obra llega transportada por Minerva en una nube: se inicia así la segunda trama amorosa, con la que Martello quiere cerrar todas las heridas, pues gracias a los buenos oficios de Teonoe la abandonada primero y ahora viuda Enone casará con un desolado Polibo, que habrá posibilitado, sin saberlo, la huida de la pareja griega.

La vuelta de Polibo a las buenas costumbres y al respeto a los dioses, el reencuentro y la salvación del matrimonio de Elena y Menelao y con ello la exaltación del amor conyugal y el rechazo de la pasión desbocada y, por último, la unión de Polibo y Enone en un amor bendecido, todo ello es posible gracias a la intervención de Teonoe, que mantiene de principio a final una actitud de franca defensa de lo justo y lo piadoso.

Al igual que en el caso de Elena, se le quita a Teonoe la responsabilidad de una decisión: mientras que en la obra griega Eurípides convierte a su sacerdotisa en quien decide el futuro de Menelao y Helena, y, como hemos señalado, la hace tomar una decisión entre las dos posturas que defienden los dioses sólo después de oír los argumentos de los dos esposos, Martello presenta una Teonoe que desde su primera intervención expone cuál es y va a ser su actitud e indica que está motivada por el deseo de la diosa Isis de que se respete la justicia y la piedad. La cristianización que Martello ha sobrepuesto a la obra no permitía mostrar dos bandos de dioses enfrentados y una mortal que decide la victoria de uno de los dos. Teonoe es una transmisora de las decisiones divinas, una intermediaria entre ambos mundos, exponente entre los humanos de los valores cristianos y el respeto que se debe a los dioses.

Pero, si bien Martello la descarga de esa responsabilidad de decisión por motivos sin duda religiosos, la convierte, sin embargo, en protagonista real y le da un papel activo: en la tragedia de Eurípides, Teónoe se limitaba a transmitir vaticinios a Helena fuera de escena y en escena a decidir si cuenta o no a su hermano que Menelao está en Egipto, y opta por callar, en la obra de Martello Teonoe, que está presente en gran número de escenas, es la que posibilita con su acción no sólo la salvación de la pareja griega, sino además la unión de Polibo y Enone, y con ella la vuelta a las buenas y piadosas costumbres de su hermano y el triunfo del amor conyugal sobre la pasión desbocada.

**3.-** No puede ser casual que en esta obra que Martello dedica a una *bella, pudica, accorta, sapiente e costante* dama que se destacó por su defensa de las reivindicaciones femeninas en la llamada *querelle des femmes*, los cuatro papeles femeninos (Elena y su doble, Teonoe y Enone) sean presentadas de modo positivo y que así sean valoradas por los varones y por ellas mismas, una vez deshechos los malentendidos que la visión de Elena en Egipto provocan en Teucro primero, después en Enone. Incluso al idolo de Elena, que podía ser presentado como habitualmente lo es Helena en la tradición clásica, es decir, como la personificación de los peligros que acechan al varón, la perversión que puede acarrear la belleza femenina, en la tragedia de Martello aparece revestida de rasgos positivos y se nos muestra como una amante esposa que espera preocupada a Menelao en la cueva donde él la dejó. Todos los personajes femeninos manifiestan en sus intervenciones actitudes positivas, respetuosas con las buenas costumbres y con las creencias religiosas, todas las mujeres son justas y piadosas. Ellas son, en última instancia, las responsables del *lieto fine* de esta tragedia, porque son las que apaciguan y reconducen a los varones a aquellos límites que nunca deberion sobrepasar.

MORENILLA TALENS, Carmen y BAÑULS OLLER, José Vicente, «Helena de Eurípides a Martello: bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza», *SPhV* 14 (2012), pp. 381-399.

## RESUMEN

---

La única recreación de *Helena* de Eurípides, *Elena casta* de P. J. Martello (1721), dedicada a Aretafila Savini de' Rossi, mujer erudita destacada en la lucha por el acceso de la mujer al reconocimiento y a los títulos académicos, convierte a Teonoe en la verdadera protagonista de la obra, dota a todos los personajes femeninos de rasgos positivos y les confiere un papel activo en una acción dramática que lleva al *lieto fine*.

PALABRAS CLAVE: *Helena*; Eurípides; *Elena casta*; Martello; *querelle des femmes*; personajes femeninos.

ABSTRACT

---

The only reworking of Euripides' *Helen*, *Elena casta* by P. J. Martello (1721), is dedicated to Aretafila Savini de' Rossi, a erudite woman who was prominent in the struggle for women's access to receive recognition for their work and to get academic certificates. This makes Teonoe the true protagonist of the play, and provides all the female characters with positive traits and with an active role in a dramatic action which leads to *lieto fine*.

KEYWORDS: *Helen*; Euripides; *Elena casta*; Martello; *querelle des femmes*; female characters.

