

Introducción

RENÉ ANDIOC

CES XVIII, núm. 20 (2010), págs. 9-22.

En 2007 se publicó en el portal del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII (<www.ifesxviii.es>), de la Universidad de Oviedo, el facsímil digital del texto inédito de una recién descubierta copia manuscrita de la tragedia *Iphigenia*, traducción de la de Racine, atribuida por el que la sacó del original, o quizás ya de una copia anterior, al Jovellanos recién nombrado «alcalde de la cuadra de la Real Audiencia de Sevilla», quien la redactaría, según reza la portada, «para uso del teatro de los Sitios Reales» el año de 1769. Poco después el texto fue editado por la Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, siendo su coordinador Jesús Menéndez Peláez¹.

El de la presente edición se funda en el mismo documento, cuya reproducción facsimilar sigue a la citada tragedia por primera vez impresa², con las notas que nos han parecido necesarias. El manuscrito está descrito en la *princeps* por el que lo descubrió, el P. Juan B. Olarte, archivero-bibliotecario del monasterio de San Millán de Yuso, en San Millán de la Cogolla, el cual recuerda que la primera noticia conocida de una tragedia traducida de la del dramaturgo francés con ese título la dio Emilio Cotarelo y Mori en *Iriarte y su época*, a fines del siglo XIX, y que se trataba de una contribución del asturiano a la renovación teatral de Olavide en Sevilla³.

El problema básico está en si el original de esta copia que publicamos a continuación fue efectivamente redactado por don Gaspar, es decir, si bastan, para acreditar su autoría, el testimonio en cierto modo indirecto, pero bastante

¹ *Iphigenia, Tragedia escrita en Francés por Juan Racine y Traducida al Español por D.ⁿ Gaspar de Jove y Llanos, Alcalde de la Quadra e la R^l Audⁿ de Sevilla Para uso de los Sitios R.^s Año de 1769*. Editio Princeps, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias-Cajastur, Cuadernos de Investigación. Monografías, II, 2007. Incluye la edición facsimilar y la transcripción del texto, hecha por Juan B. Olarte con la colaboración de Jesús Menéndez Peláez, y cuatro estudios (de María Teresa Caso Machicado, J. Menéndez Peláez-Carla Menéndez Fernández, Juan B. Olarte y José María Fernández Cardo).

² Págs. 223-353.

³ Juan B. OLARTE, «Un inédito de Jovellanos en San Millán», *ibíd.*, págs. 63-76. Contra lo afirmado por María Teresa CASO MACHICADO, «¿Jovellanos, autor de la traducción de Ifigenia?», *ibíd.*, pág. 20, n. 1, Cotarelo no escribe en *Iriarte y su época*, págs. 68-69, que en el Archivo Municipal de Madrid, *Secretaría del Ayuntamiento (olim, Sección de Espectáculos)*, 3-471-12, *está* la traducción de Jovellanos; solamente se menciona el título y autoría de ella, con los de otras contribuciones al repertorio de los teatros de los Sitios; como pude comprobar hace años; en la actualidad (abril de 2008), el documento está traspapelado y no queda en su sitio más que el testigo. Véase también el valioso estudio de Alicia LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

pormenorizado, del copista, y la constancia documental del título de la tragedia raciniana traducida por el asturiano durante su estancia en Andalucía. Por atenernos únicamente a este autor, cierto es que se dan casos análogos al anterior, en particular el de *El delincuente honrado*, obra también de juventud de la que, entre varios arreglos en verso y prosa, nos queda uno, sin fechar, calificado de «Tragedia en prosa», cuyo texto, al igual que el de la *Iphigenia*, «se atribuye a Dⁿ Gaspar Melchor de Jovellanos, oydor de la R^l Aud^a de Sevilla, año de 1774⁴». Por otra parte, uno de los estudiosos de la *princeps*, José María Fernández Cardo⁵, recuerda al comentar la atribución de la *Iphigenia* el proceso reductor que suponía el traslado a los endecasílabos españoles de los alejandrinos franceses: dos hemistiquios de seis sílabas —a las que a veces se agrega una última, decimotercera, calificada de «muda», que se da en las llamadas rimas «femeninas» (digamos: llanas)—, de manera que, si nos limitamos al silabismo literal, en este caso son trece, lo cual no podía dejar de encorsetar más aún la natural fluencia del escritor. El mismo comentador intenta buscar «la autoría perdida a través del endecasílabo», esto es, comparando los ritmos de un parlamento de Agamenón con los que Jovino consideraba más adecuados para este verso, pero sin conseguir, escribe, ninguna «prueba [...] plenamente satisfactoria», probablemente debido a que la tragedia forma parte de los primerísimos ensayos poéticos del asturiano; en cambio, sí da al parecer un leve paso adelante comprobando que los esquemas de asonancia de la *Ifigenia* se repiten en cuatro actos de otra tragedia, del propio año, *Pelayo*, intitulada más tarde, sin anuencia del autor, *Munuza*, lo cual es en efecto bastante inhabitual si cotejamos la primera con otras tragedias contemporáneas en cinco actos y en romance heroico, que no todas lo están, ni mucho menos, digamos: la *Numancia destruida* y el *Habides*, de López de Ayala, o, más tarde, *Alí-Bek*, de María Rosa de Gálvez; esta particularidad, añadida a varios ejemplos de coincidencias lexicales en la rima de ambas obras, a la atribución de la traducción a don Gaspar en la portada de la copia conservada, y, por último, a la afirmación hecha por él mismo, unos años más tarde, de que en aquella época sevillana no sólo «leía muchísimo en los poetas franceses» sino que «procuró imitarlos», lleva a Fernández Cardo a concluir admitiendo la probabilidad de que subsista una «duda razonable» de si estas correspondencias bastan para identificar al autor.

El duque de Medina Sidonia, al menos si se admite la autoría propuesta por Leandro Moratín en su *Catálogo*, publicó en Madrid en 1768, esto es, con poca anterioridad a la fecha que lleva el manuscrito emilianense, otra traducción de

⁴ Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16256.

⁵ «De Racine a Jovellanos. Estudio de la traducción de *Ifigenia*», págs. 77-110.

Iphigenia, en endecasílabos pareados, que le animó a concluir desde Sevilla Pablo de Olavide; sin embargo, Francisco Aguilar Piñal, que es quien refiere esta iniciativa del intendente⁶, no pasa de mencionar simplemente unas palabras de aliento al duque, sin afirmar que ésta se representase en el teatro, de manera que de los dos títulos «racinianos» apuntados por el erudito hispalense en el repertorio teatral sevillano de 1767 a 1778, uno de ellos, *El sacrificio de Ifigenia* (1768 y siguientes), parece referirse más bien a la comedia «al estilo de Francia» de Cañizares, con «magnífica tienda de campaña», contradanzas, baile de «paisanos borrachos», pareja de graciosos, sosia de Aquiles, rivalidad amorosa de éste con Ulises, *e todo lo al*, la cual difícilmente puede confundirse con la citada tragedia, incluso habida cuenta de la flexibilidad de ciertos títulos en los documentos de aquella época; además, lícito es dudar de que fuese la efectivamente elegida para representar entonces en Sevilla la de Medina Sidonia, como afirma Alicia López de José en su tesis doctoral sobre los teatros cortesanos⁷, pues en varios documentos relativos al repertorio de los teatros de los Sitios que aduce dicha investigadora, datables en 1770 y destinados por Grimaldi al corregidor de Madrid Pérez Delgado deseoso de poner eventualmente varias obras en cartel en la Villa y Corte, la única *Iphigenia* inspirada en la de Racine que figura entre ellas no se atribuye al duque, sino a «Jove-Llanos»; en cuanto al otro título, *Ifigenia triunfante en Táuride* (1778), se refiere a un episodio posterior al del sacrificio, y los personajes (Orestes y Píldes, entre otros) y el lugar, la tierra de los Tauros, son, naturalmente, distintos, menos la heroína, ya sacerdotisa de Ártemis, o sea, de Diana. A este futuro episodio de la vida de la heroína parece por cierto aludir Aquiles al final de la tragedia corregida en 1788, de la que se volverá a hablar más detenidamente⁸.

De la atribuida al duque de Medina Sidonia, pues, no se trata, como queda dicho, ya que ésta, publicada en 1768 en Madrid «En la Imprenta Real de la Gazeta», se escribió en endecasílabos pareados, como el *Sancho García y Solaya o los circasianos*, de Cadalso, pero tampoco estamos totalmente seguros de su autoría, a pesar de lo apuntado por Leandro Moratín en su *Catálogo* y de

⁶ *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, pág. 149. Copia sin fechar, según me informa el autor.

⁷ *Op. cit.*, pág. 297, n. 200.

⁸ Jovellanos, en el borrador del prólogo al *Pelayo*, que José M. Caso González fecha hacia 1773 (*Obras completas*, I. *Obras literarias*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1984, págs. 622, n. 4, y 624), se refiere, entre otras tragedias traducidas «que están sobre el teatro», sin puntualizar más, a una *Ifigenia*, que el investigador ovetense supone de Cañizares, o quizás, de Antonio Robles; pero no queda huella, que yo sepa, de la representación de esta última obra en las carteleras teatrales de aquellos años, al menos en Madrid; además, Jerónimo Herrera Navarro, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, atribuye a Robles únicamente una *Ifigenia en Tauris*, que se refiere a otro episodio de la vida de la heroína.

la atribución manuscrita al mismo personaje en dos ejemplares impresos de la Biblioteca Nacional citados por Caso⁹, porque la breve dedicatoria impresa, destinada por el traductor «A la Exc.^{ma} Señora D.^a María Ana de Silva y Sarmiento, Duquesa de Huéscar, &c.», no tiene firma y concluye de manera abrupta, como si dijéramos antes de tiempo, con: «... su más rendido.», con punto final, lo cual puede dar a entender que no quiso el autor hacer pública su identidad, y que debió de ir manuscrita la firma en el ejemplar destinado a la duquesa. Podría ser por su contenido una de tantas dedicatorias, pero tiene la interesante particularidad de que recuerda curiosamente la ya citada frase de Olavide dirigida al mismo duque para animarle a que acabase su tarea («... quiso V.E. honrarme, *mandándome concluyese la traducción* de la Iphigenia del célebre Racine, que había emprendido por diversión y ociosidad», ambas propias, como es sabido, de quien no necesita medrar con la pluma), y también se advierte en ella un si es no es de fina galantería en el tono del remitente que parece suponer menos desigualdad que la habitual en ese tipo de textos entre el oferente y la destinataria. El citado primer ejemplar de la Biblioteca Nacional (T 20 486), encuadernado en pergamino, lo adquirió dicha entidad, según se colige de un sello impreso en la portada, el año de 1863 de la librería de Agustín Durán, y lleva en la tapa la inscripción manuscrita (¿de Durán?): «Anónima. Es de [*sic*] Pérez de Guzmán (El Duq.^e de Medina Sidonia D. Alonso)», atribución que se repite en la portada: «Traducida p.^r el Duq.^e de Medinasidonia D.ⁿ Alonso Pérez de Guzmán». En el segundo ejemplar (T 8418), otra mano apuntó, también entre paréntesis: «(Por el Duque de Medinasidonia / D. Pedro Pérez De Guzmán)». Moratín le llama también «Pedro», e igualmente Arturo y Alberto García Carraffa en su *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*; Jerónimo Herrera Navarro, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, le da los dos nombres: Pedro Alonso, y la misma fecha de nacimiento (1724) que los anteriores. No disponemos por ahora de ningún documento fehaciente relativo a la autoría del duque, de manera que no nos queda más remedio que seguir fiándonos de Moratín, más enterado que nadie, eso sí, aunque no infalible, en lo que respecta a la actividad teatral; lo seguro, en cambio, es que, contra lo afirmado por el P. Olarte, la esposa del duque de Medina Sidonia no fue de ninguna manera la duquesa de Huéscar: ésta, María del Pilar Ana de Silva y Sarmiento (1740-1784), a quien va dedicada la citada *Iphigenia*, estaba casada desde 1757 con Francisco de Paula Silva Álvarez de Toledo (1733-1770), heredero del XII duque de Alba, y fue después condesa de Fuentes y más tarde duquesa de Arcos, cuya notable cultura ensal-

⁹ *Ibid.*, pág. 650.

zan Ceán Bermúdez y Cotarelo, y, por otra parte, el de Medina Sidonia, Pedro de Alcántara Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, casó en 1743 con doña María Ana de Silva y Álvarez de Toledo (1726-1778), según las citadas fuentes¹⁰. No he dado con la censura previa a la impresión de la obra en 1768.

Gracias a la versión «corregida» de la de Jovellanos, con título más completo: *Ifigenia en Aulide*, de la que se custodian dos ejemplares manuscritos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (1-37-11, en adelante: T, A y B;), y que, al menos hasta la escena 3.^a del acto V, reproduce, con una exactitud más que suficiente para identificarlo ya a primera vista, como advirtió hace tiempo Ana Cristina Tolivar Alas¹¹, el texto emilianense, exceptuando variantes y supresiones generalmente no fundamentales (ni siempre, al parecer, fundamentadas) —y teniendo naturalmente a mano el texto raciniano, que Jovellanos sigue con la fidelidad posible, y no sin cierto talento—, se logran restituir algunos versos de la traducción original atribuida a don Gaspar que el copiante de San Millán de Yuso transcribió a todas luces defectuosamente o se dejó en el tintero, a pesar de su evidente esmero. La tragedia «Corregida / Por D.^{na} Cándido María Trigueros / 1788», al menos según se añadió, por mano anónima distinta, en la parte inferior de la portada del ejemplar A, está incompleta, por faltarle el acto IV. Curiosamente, y como permiten inferirlo las notas marginales del apuntador destinadas a recordar cuándo convenía avisar a los cómicos para que se dispusiesen a salir a escena, este texto, que sirvió para el estreno madrileño de aquel año, fue redactado por tres plumas diferentes: el primer acto por un determinado copista, el segundo por otro, con visto bueno y firma autógrafa (y rúbrica inconfundible a modo de «clave de sol») del censor civil Santos Díez González al final, y el único desprovisto de notas del apuntador —es decir, que se trata del superviviente de entre los cinco previamente presentados a censura—; otro ejemplar de este acto segundo, de la misma mano que los siguientes, esto es, tercero y quinto, con las ya referidas notas. En cambio, la letra del segundo ejemplar (B) que tuvo a mano el «Ap[unt]º 1º», esto es, apuntador primero, a la sazón Fermín del Rey, como lo confirman, primorosamente enlazadas por él, con astil común, en la portadilla de cada acto, una «F» y una «R» de gran tamaño (esta con un rasgueo final circular que acaba formando una «e» y una

¹⁰ Agradezco además la ayuda de mi erudito amigo el D.^r J. J. Gómiz León.

¹¹ «Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII», en *Estudios de Investigación Franco-Española*, n.º 1 (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba), 1988, págs. 177-190, en que resume en parte su tesis, aún inédita, de idéntico título (1984), preparada bajo la dirección de José M. Caso González. Véase también su artículo «Enigmática *Ifigenia*», aparecido en *La Voz de Asturias*, 20 de mayo de 2007. Agradezco la ayuda de mi colega, así como la de Francisco Aguilar Piñal, perfecto conocedor de la obra triguariana.

«y» minúsculas) es idéntica en los cinco actos, y es parecida, no idéntica, a la del acto primero del anterior ejemplar. Pero es con la particularidad de que la obra solamente va dividida en actos, como solía el apuntador-dramaturgo en sus propias obras, por lo cual nos enteramos de que «salen» los personajes por medio de sendas didascalias, como en las comedias tradicionales, en lugar de figurar escuetamente sus nombres bajo las menciones de unas escenas que, a diferencia de las tragedias de corte clásico, aquí no se apuntan. No sé a cuál de los dos textos se refiere Ana Cristina Tolivar Alas al afirmar, en su artículo de *La Voz de Asturias*, que «la letra de Trigueros es la misma del manuscrito de la *Ifigenia* corregida en 1788¹²»; por mi parte, después de efectuar los cotejos necesarios, no me siento en condiciones de manifestar la misma seguridad; supongo que lo que debió de llamar sobre todo la atención de la investigadora fue el parecido entre la grafía de don Cándido y la del acto segundo del ejemplar A visado por Díez González, que es efectivamente sorprendente a primera vista, aunque en mi opinión no totalmente convincente.

El título de la portada del A (*Tragedia de Ifigenia / en Aulide: / en / cinco Actos 1.º*) (*sic*, se trata del acto *primero* que empieza en el folio siguiente) es de la misma letra (distinta de la del texto del acto) que la portadilla siguiente, en que se repite el título: *Ifigenia en Aulide / Tragedia*, seguido de una «Advertencia», de la misma mano, y ambas inscripciones van en los rectos de dos cuartillas formadas por un folio aparte, doblado por la mitad, que se añadió luego cosiéndolo al texto de la obra propiamente dicha; las características gráficas de estas inscripciones difieren de las de la letra manuscrita triguerosiana, generalmente menos inclinada esta, pues no basta para atribuírsela a don Cándido la presencia casi generalizada de la «i», por la conjunción «y», que también puede darse en los escritos del amigo de don Gaspar. Dicha «Advertencia», tras el punto de cuyo título se añadió: «del Corrector», por mano distinta (¿de Trigueros ésta?; la brevedad no permite formular un juicio seguro) y que es la misma que la de la autoría añadida, como queda dicho, en la parte inferior de la portada, menciona el lugar y la fecha, Madrid, 1788, y ha suscitado alguna perplejidad, así como un intento de explicación, por lo paradójica que parece si se tiene presente la amistad entre el supuesto autor de ella y Jovellanos; en efecto, se nos dice que

Esta Tragedia, cuió excelente original fue uno de los más aplaudidos en el Theatro Griego, pasó con todo su mérito al Theatro francés, manejada por la inmortal pluma de M.^r Rasine [*sic*]; el primero q.^e la acomodó al nuestro no sólo la llenó de expresio-

¹² Véase nota anterior.

nes ajenas de nuestra lengua i de versos duros y flojos, pero dexó el Acto quinto de un modo que parecía mui frío i falta de acción entre nosotros. Todos estos defectos se an procurado corregir aora, i si no se ha conseguido que esté tan buena como sus primeros originales, parece que a lo menos no está indigna de un Theatro culto, y que qualquiera mutación, por leve que fuese, la aría perder gran parte de su precio. En Madrid en [¿«enero»?] 1788.

En primer lugar, no sabemos quién atribuyó la versión corregida a don Cándido, ni, por consiguiente, si fue verdaderamente este el corrector (y menos aún si lo apuntó él mismo). No sería el único ejemplo de equivocación en este ramo del arte dramático: recuérdese que del mismo Jovellanos se copió y estrenó a los cuatro años escasos y estando ausente el escritor, una obra también de juventud, mudado el título *Pelayo* en *Munuza*, que corría anónima y que el fecundo Comella no vaciló en prohijar, cobrándose la remuneración habitual, si bien un desconocido, probablemente un individuo de la compañía, restableció la autoría exacta en el ejemplar del apuntador segundo. Por otra parte, es lícito dudar de que Trigueros, que trabó amistad con el asturiano en la Sevilla de Olavide, desconociese el verdadero autor de la traducción española, a la que empero, conviene recordarlo, ni Jovino —que a la sazón residía en Madrid...— ni Ceán Bermúdez se refieren nunca. Tampoco deja de extrañar que el estreno de una «tragedia» intitulada *Ifigenia en Aulide* no dejase más huella en la intelectualidad ilustrada que la reseña del *Memorial literario* de julio de 1788; cierto es que el *Diario de Madrid* no anunció más que a la «*Efigenia*» y que, por otra parte, falta desgraciadamente este período en el diario íntimo de Leandro Moratín. Pero tampoco resultaba infundada, sin ser necesariamente malévola o maliciosa, la crítica del corrector a los tropiezos lingüísticos reales o supuestos del joven traductor, ya que el punto en que insiste particularmente, y con razón, más que en la misma traducción, es en lo entonces irrepresentable, por carecer totalmente de acción, que era el acto quinto de la tragedia, y no solamente en Madrid, sino también en París, si prestamos fe al citado periódico, el cual trae precisamente a colación un intento, no reiterado por poco satisfactorio, de «dinamizar» en la capital francesa aquel acto el año de 1769 fingiendo en las tablas lo que sólo es objeto de una relación en la tragedia original. Asimismo, no pocos contemporáneos de Racine consideraron ajena a la verosimilitud y poco compatible con la acción la larga relación de Théràmène en la penúltima escena de *Phèdre*. De ahí la necesidad de idear el corrector de la *Ifigenia* traducida un término medio, sin más acción, por supuesto, pero con muchos más intercambios verbales destinados a suplirla mal que bien, que fue prácticamente la única tarea de cierta importancia que se impuso.

En el acto V, en efecto, a partir del verso 1917, probablemente para hacer más llevadero el parlamento final de Ulises, de más de noventa endecasílabos seguidos, en que este relata la sucesión de lances muy animados, pero no representados en las tablas, naturalmente, que llevan a la solución feliz del «caso Ifigenia», el corrector modifica notablemente la estructura de la tragedia traducida, según advierte ya el *Memorial literario* de julio de 1788:

En el original [el de Racine, y en la traducción] queda sola Clitemnestra en la escena 4.^a como personaje principal, acompañada de Egina, y en la escena [*sic*] 5.^a viene Arcas a avisar a Clitemnestra que Aquiles se ha opuesto al sacrificio, y a decirle que vaya al templo; pero lo impide Ulises que viene como nuncio a hacer la narración de cómo se ha libertado Ifigenia. Esta narración suple la buelta de Agamenón, de Aquiles y de Ifigenia; pero en nuestro Teatro se ha hecho volver a la escena a estos tres personajes; y aunque esto se halla bien manejado especialmente al principio, no obstante como en el final debe ir apresurado, aquí se hace retardar algo más, por repartirse la narración en varios Nuncios, como son Agamenón, Arcas, Euribates, Aquiles e Ifigenia, y, como esto es preciso que interrumpa los coloquios de los personajes que se hallan en las cenas y que hablen algo sobre lo que otros dicen, se hace más molesto. Añádase que desde que sale Arcas, ya adivina el espectador la libertad de Ifigenia, y con el aviso de Euribates adivina el cómo, y así son escusadas muchas menudencias quando tiene a la vista ya los personajes libres.

Que el corrector quiso, con las intervenciones de varios «nuncios», como escribe el periodista, y también las de los demás personajes, aligerar el largo parlamento primitivo de Ulises repartiéndolo en cierto modo entre ellos, lo confiesa indirecta y algo ingenuamente por medio de Euribates:

	... Querían [los dioses] sangre.
	Y con la de Ifigenia satisfechos...
CLITEMNESTRA	¿Se derramó?
EURIBATES	Sin duda; <i>mas dexadme</i> que pueda hablar...

Y, más adelante, exclama por su parte Agamenón:

Suspended de fracaso tan terrible
la triste relación.

Como consecuencia de tales modificaciones, la escena 5.^a del original, con la llegada de Arcas, pasa a ser la 6.^a, sustituyéndola un diálogo entre Clitemnestra y Agamenón, y se subdivide en tres más la sexta y última de la tragedia, en las que aparecen de tarde en tarde versos de la traducción primitiva, a veces en forma de ecos lejanos. Y no carece de interés la ya aludida anécdota que refiere el periódico:

En la representación que se hizo en París de esta Tragedia en 1769 executaron visible en el Teatro los Actores lo que se contenía en la narración del Nuncio, guardando casi las mismas palabras y versos; pero no gustó esta novedad, porque debiéndose en este caso hallar quatro o cinco Actores en la más viva situación y con movimientos diferentes, se hacía muy confusa y violenta; y esta providencia [esto es, conjetura, previsión] haría sin duda a Racine reducirlo todo a una hermosa y animada relación.

Por todo ello me ha parecido conveniente reproducir, a continuación del desenlace de la traducción de «Jovino», las últimas escenas cuya corrección se atribuyó en su tiempo a Trigueros. Por otra parte, creo que las dos versiones, la de Jovellanos y la corregida (que no por ello deja de ser obra del asturiano), fuera de tener cada una algunas particularidades propias, merecen una misma atención, pues si una nos brinda el estado inicial del texto literario, la otra tiene el no menor interés de ser la que, veinte años más tarde, se consideró, a precio de varias modificaciones, sobre todo en el acto último, más compatible con la estética del corrector y probablemente tenuta por más adaptada, con razón o sin ella, a las preferencias del público madrileño, de cuyas reacciones dan fe tanto las recaudaciones conseguidas por la compañía teatral como el artículo crítico del *Memorial literario*.

La tragedia corregida se puso en cartel cuatro días seguidos, del 7 al 10 de julio de 1788, en pleno «infierno» castellano, cierto es, pero en sesión de noche, en el teatro del Príncipe por la compañía de Martínez, y la curva de concurrencia de los madrileños sufrió ya un bajón desde la segunda representación. No fue ningún fracaso, si tenemos en cuenta el promedio de las recaudaciones durante aquella temporada de verano, pero tampoco fue un éxito¹³, pues prefirieron los aficionados al teatro una miscelánea, esto es, mayor variedad, y, según costum-

¹³ René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, segunda edición, Madrid, FUE, 2008, I, pág. 409 (N. B.: en esta edición nueva de la cartelera, vol. II, pág. 864, un descuido nos hizo dejar apuntado que *Solimán II* era traducción al castellano de una obra de Fagan, siendo así que la nota correspondiente demuestra lo contrario).

bre, una comedia nueva de batallas, *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (¡de Fermín del Rey!), aunque ya a principios de septiembre acudieron numerosos al estreno de un tipo de comedia para ellos no muy habitual, *El señorito mimado*, de Iriarte.

Gracias a las ya evocadas notas marginales del apuntador que, con la debida anticipación, señalaba en su ejemplar (aquí el 1-37-11 A) el momento en que se habían de preparar los actores para salir, sabemos con exactitud quiénes desempeñaron los distintos papeles de la obra: al primer galán Antonio Robles¹⁴ le tocó el de Aquiles, al segundo, Antonio Rodrigo, nuevo, de Cádiz, el de Arcas; el de Euribates lo hizo el tercero, Tomás Ramos. Vicente García, primer barba y también nuevo, encarnó a Agamenón, y el segundo, Vicente Ramos, a Ulises. Erifile y su confidenta Doris fueron respectivamente la segunda dama, Francisca Martínez, y la tercera, Manuela Monteis (la única a quien se designa regularmente en el manuscrito por su apellido y no por su papel y rango en la compañía); la sobresaliente Victoria Ferrer prestó su «buena presencia» a Ifigenia; fue Egina la cuarta dama, Francisca Rodrigo; y, naturalmente, la primera, María del Rosario Fernández, alias la Tirana —a quien alaba sin nombrarla, por haberse mostrado a la altura de las circunstancias, el articulista del *Memorial literario*—, fue la que se encargó de representar a Clitemnestra, cuyas furiosas imprecaciones de madre angustiada podemos imaginar contemplando el soberbio retrato que de la célebre cómica pintaría Goya unos seis años escasos después. Y efectivamente, a pesar de conservarse en las traducciones apenas «un tercio de la fuerza del original», las escenas en que descolló la gran actriz, según refiere el periodista, fueron

la 5.^a del tercer acto, cuando Clitemnestra irrita a Aquiles para que tome a su cargo la defensa de Ifigenia, entr[e]gándosela para que no se aparte de su lado. En la escena 4.^a del acto 4.^o, cuando reconviene a Agamenón desmintiéndole el pesar de que se muestra afligido; la ira que concibe contra el sacerdote, a quien se figura que abre el pecho a su hija y la registra sus palpitantes entrañas, y sobre todo cuando se abraza con Ifigenia y la arrebatada de la presencia de Agamenón, diciendo que no la arrancará de sus brazos sin que ella juntamente sea traspasada del mismo cuchillo. En la escena 3.^a del 5.^o acto, el momento de enagenación de dolor cuando da el último abrazo a Ifigenia, con cuya ocasión logra esta desasirse de sus brazos y correr al sacrificio, y en la escena 5.^a la cruel imprecación contra Erifile y la armada de los Griegos,

¹⁴ Como es sabido, las listas de las compañías de 1757 a 1794 se reproducen en el todavía imprescindible libro de Emilio COTARELO, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1899.

... que no fue en la quinta, sino al final de la cuarta en ambas versiones, la original y la corregida, al menos la del apuntador segundo, aunque con toda evidencia tuvo a mano el periodista una copia de la tragedia.

El decorado¹⁵ fue de los más sencillos:

Mutación de Marina y a un lado del teatro, Varias tiendas de Campaña y una grande, y una estacada en la orilla del mar. Un sol que sale a su tiempo.

Mutación de salón Corto y una puerta de calle a un lado.

Una caja de truenos que se ha puesto,

lo cual reflejaba bien la didascalía que encabezaba la escena primera:

La Escena es el campo Griego, y determinadamente la parte que corresponde al cuartel de Agamenón, lleno de tiendas de Campaña, y entre ellas la suia mui magnífica, y acia el fondo, cercana a la empalizada, que se dexa ver. A lo lexos, Playa del Mar, y comenzando antes de salir el sol, sale este después, y está como al medio día al fin de la tragedia.

La factura del tramoyista Juan Nogués, sin fechar, levemente posterior al 7 de julio, no pasaba de los 250 reales, menos que la de la *Fedra* (450) repuesta dos semanas después en el mismo coliseo.

La tragedia corregida, a diferencia de la de Jovino (y de Racine) concluye con la decisión de embarcarse los griegos rumbo a Troya, quedando diferida hasta la rendición de la plaza la boda de Aquiles e Ifigenia, y «*Todos*» enuncian una a modo de moraleja:

Y daremos al tiempo un nuevo exemplo
de vencer con el ruego a las Deidades,

declaración que comentó a continuación inmediata, y generalizando abusivamente, un malhumorado y anónimo lector del manuscrito *B*, no muy aficionado a tragedias clásicas (¿el propio Fermín del Rey¹⁶?) de la sarcástica manera siguiente:

¹⁵ Archivo Municipal, Madrid, *Secretaría del Ayuntamiento*, 1-394-2 («... teatro de la tragedia de *Ifigenia*. Martínez. Primera semana de berano»).

¹⁶ No conozco la letra de Fermín del Rey; pero la grafía tiene características fácilmente observables; en el texto de que dispuso para la representación, el apuntador, después de punto y coma, corrige varias veces la inicial minúscula convirtiéndola en mayúscula, y en tal caso, esta es muy parecida a las correspondientes que se dan en la citada crítica (versos 136, 168, 404, 405, 421, 1731 corregido).

No se da tal ejemplo. Antes bien, manifiesta que, inexorable la Deidad, siempre quiso la sangre de Ifigenia por medio del sacrificio de Erifile, y que fueron inútiles los ruegos hasta que llegó a cumplirse. Lo que sí nos presenta, para que a la posteridad le sirvan de modelo, es un Héroe díscolo e irreligioso, un sacerdote necio e hipócrita, un Rey engañoso y cobarde y una prostituta desechada; tal es la bella doctrina e instrucción de las Tragedias.

Exceptuando casos muy particulares, se han modernizado en el texto de la traducción atribuida a Jovellanos la ortografía y la puntuación (ésta, en particular los signos de admiración y de interrogación —entre los cuales se llega a veces a vacilar— generalmente con arreglo a la del texto francés en que se funda don Gaspar), y se desarrollan las abreviaturas del copista. Algunos hiatos se dejan sin comentar, por no suponer ninguna errata evidente, ni se advierten todas las diéresis y unas pocas diástoles. En el texto manuscrito emilianense, los nombres de los protagonistas van con la ortografía grecolatina, corriente en la época de Jovellanos, que también hemos suplido por la actual, aunque «Euribate» (sin la «s» final), por influir en él la francesa («Eurybate», en el reparto de la tragedia del duque de Medina Sidonia, pero «Euribato» en el diálogo), parece menos conveniente que el «Euribates», de la versión de 1788, más fiel esta a la antigua (y a la moderna: «Euríbatos»). En cambio, en la tragedia corregida se dan varios ejemplos de dobles, con predominio de la forma ortográfica moderna («Achiles» en todo el ejemplar *A*, pero solamente en el reparto del *B*, frente a «Aquiles»; «Iphigenia» e «Ifigenia», debido a la pluralidad de copiantes del *A*, pero también en un mismo acto; y una ocurrencia de «Agamemnon» frente a «Agamenón» ya generalizado. Creo además que conviene mejor la forma llana, o paroxítona, «Aulide», al igual que «Euribate[s]», pues así suena en la rima, que la purista «Áulide¹⁷».

¹⁷ Contra lo que escribe Fernández Cardo, no supone ningún «disfraz gráfico que pregona traslado del francés» la voz «scena», por «escena», pues las dos, procedentes de la misma voz latina, se solían usar con la misma pronunciación (TERREROS, en su *Diccionario castellano*, III, pág. 448, entrada: «Sc», remite globalmente a: «Esc»).