

# La *Ifigenia* y la tragedia en el siglo XVIII

JOSEP MARIA SALA VALLDAURA  
Universidad de Lleida

RESUMEN: *Este trabajo sitúa Ifigenia, traducción de Jovellanos de la tragedia Iphigénie de Jean Racine, en el marco cultural y político en que fue realizada. Se analiza la posible interpretación que Jovellanos hizo del original francés a partir de la traducción y del contexto históricoliterario. Se compara Ifigenia con Munuza y El delincuente honrado y con otras tragedias y versiones coetáneas.*

PALABRAS CLAVE: Neoclasicismo, Tragedia, Jovellanos, Racine, *Ifigenia*.

## I. *Hacia Ifigenia*

Ignacio de Luzán concibió fundamentalmente su *Poética* (1739) como una preceptiva para el buen uso de quienes tenían que practicar o juzgar la literatura, y así fue hasta la *Poética* (1827) de Martínez de la Rosa, aún tan próxima a las ideas del zaragozano. Tal intención obligó a Luzán a repasar la historia de las letras españolas y compararla con otras que gozaban de estima general. Probablemente exageraba John A. Cook al sostener que el erudito aragonés «presentía que su *Poética* caería como una bomba en los medios hispanos»<sup>1</sup>, pues sabía que contaba con el beneplácito y la ayuda de una *intelligentsia* muy interesada en replantearse, conectándola, la tradición y la actualidad para favorecer la literatura y, con ella, el país. Entre esos intelectuales, los que se reunían en el palacio de la condesa de Lemos (después marquesa de Sarria) bajo el nombre de la Academia del Buen Gusto: allí se encontraban Velázquez, Nasarre... y Agustín de Montiano, el primer director de la Real Academia de la Historia.

La obra de Luzán y la Academia del Buen Gusto, que existió desde comienzos de 1749 hasta septiembre de 1751, iniciaron un larguísimo proceso, culminado a medias, de arreglo y regulación de las letras, según el ideario neoclasicista. En sus tertulias, estos académicos, que forman parte de la administración y de las instituciones culturales, conviven con nobles, como los duques de Arcos, el de Medina Sidonia, el de Béjar, el conde de Salduña, el de Torrepalma, etcétera, y no es de extrañar que, en sus deseos de mejorar el consumo literario y las costumbres, tengan presente el estamento de mayor influencia como destinatario principal.

El *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750), de Agustín de Montiano, forma parte de esta cadena de reflexiones y propuestas reformadoras, en el doble intento de dignificar la escena y de elaborar un canon acorde con los postulados clasicistas. Según Montiano manifiesta en los inicios de este primer *Discurso*, su tarea de preceptista, historiador y autor trágico es una respuesta a quienes menosprecian el buen teatro español, y de ahí que concluya que, «sin el impulso

<sup>1</sup> *The Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, pág. 22. (Hay reimpresión: Connecticut, Greenwood Press Publishers, Westport, 1974.)

del amor a la patria, no me hubiera atrevido tal vez a tomar la pluma»<sup>2</sup>. Así, la aseveración de Du Perron de Castéra según la cual la literatura dramática hispana no ha producido tragedias<sup>3</sup> suscita la defensa de la cultura propia por parte del académico vallisoletano, aunque, ni en su caso ni en el de tantos otros, este nacionalismo se oponga al deseo de aprender de Francia, pues se trata a menudo de las dos caras de una misma preocupación. En realidad, desde mediados del siglo XVIII, algunas duras observaciones extranjeras y el buen teatro francés servirán —sea por oposición, sea por deseos de emulación— tanto para reafirmar la autoestima cultural como para tomar ejemplo. La escena francesa sirve para reavivar un género de tanto prestigio como la tragedia y para dar a conocer el drama sentimental, de tanto interés para mostrar la nueva sensibilidad social.

Los ingenios españoles necesitan ampliar con traducciones lo que la literatura dramática había cultivado escasamente o desconocía. Nadie duda de la importancia de los modelos y se confía en el poder de la política y sus instituciones. De acuerdo con el propio Luzán, y a raíz de su viaje a París,

una vez establecidos en una nación los principios de la cultura y cimentadas las causas de la erudición de toda la nación, era seguro que debían seguirse los efectos de la cultura y de la erudición de toda la nación<sup>4</sup>.

Como muestra dicho parecer de Luzán, muchos intelectuales nacidos en el primer cuarto del siglo XVIII conciben la literatura desde su función más social y ejercen una clara militancia. Creen cada vez más en el papel que el poder político y los decretos tienen a la hora de luchar contra los «vicios» estéticos y morales de las obras dramáticas coetáneas, pues ven en un teatro reglado la mejor escuela para fomentar la virtud y el bienestar sociales. Nicolás Fernández de Moratín lo sintetiza en su doble faceta política y moral: «la perfección del teatro es negocio que no sólo importa al honor de la nación sino que se hace precisa en conciencia para la indemnidad de las costumbres»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> *Discurso sobre las tragedias españolas*. Virginia, Madrid, Impr. del Mercurio por Joseph de Orga, 1750.

<sup>3</sup> Montiano alude al libro *Extrait de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables* (1738), donde el antólogo francés pone en duda la capacidad de los españoles para escribir obras clásicas. (También Blas Antonio de NASARRE, en la «Disertación o prólogo sobre las comedias de España» que precede a su edición de comedias y entremeses de Cervantes, había replicado esta opinión de Du Perron de Castéra; *vid.* la ed. de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, págs. 58-59.)

<sup>4</sup> *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Imprenta Gabriel Ramírez, 1751, pág. 3.

<sup>5</sup> «Desengaño al teatro español...», *La Petimetra, Desengaños al teatro español, Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, 1996, págs. 149-150.

No sólo Montiano, también Luzán, Llaguno, García de la Huerta, Juan José López de Sedano, Jovellanos, Cándido María Trigueros, López de Ayala, Capmany... pusieron en práctica ese «amor a la patria», a su pasado y a su presente, desde un sentido muy amplio de las letras y como miembros, por ejemplo, de la Real Academia de la Historia. Otro tanto cabría decir de los académicos de Bellas Artes de San Fernando, que luchan en esas décadas por el neoclasicismo desde otro frente de la cultura; así, algunos de los escritores mencionados (Montiano, Huerta, Ayala) y otros muchos: Juan y Tomás de Iriarte, Meléndez Valdés..., por sólo referirse a hombres de teatro. Al fin y al cabo, se trata de literatos relacionados con la alta administración, comprometidos por lo general con el poder, del que se sienten afortunados servidores.

Por tanto, la cultura es vista, a la vez, «como un elemento identificador de la nación y como un arma política de prestigio frente a otros reinos»<sup>6</sup>. Esto explica la tarea de esta primera hornada reformista, a la que seguirá la generación arandina, que tiene el equivalente de la Academia del Buen Gusto en la Fonda de San Sebastián. El objetivo de unos y otros no varía: Luzán, en 1739, se lamenta de «cuántos bajíos puede dar la ignorancia de los preceptos del arte» e «intenta el corregir nuestros yerros [...] para hacer menos sensibles y afrentosos los baldones de los extranjeros»<sup>7</sup>. Montiano y su fiel Llaguno contribuyen teórica y prácticamente a la misma causa. En 1763, la prefación de *Jahel*, tragedia de Juan José López de Sedano, documenta la entera asunción de ambas ideas por completo entrelazadas: si la da a conocer se debe a su

deseo de contribuir, en cuanto alcanza la cortedad de mis fuerzas, a la grande obra de restablecer el buen gusto en esta parte de nuestra bella literatura; obra tan deseada de los hombres de juicio y sólida doctrina, y en que se han empleado siempre las más doctas plumas, indagando la verdad, fijando las verdaderas ideas de su constitución, persuadiendo a su práctica y declamando vivamente contra los abusos y vicios que se han introducido en ella, con tanto descrédito de la nación, escándalo de la racionalidad y detrimento de las buenas costumbres<sup>8</sup>.

Otros prefacios lo avalarían mientras unen el neoclasicismo con la mejora del teatro y la sociedad y, asimismo, con el conocimiento y aprecio de la nación

---

<sup>6</sup> Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006, págs. 280-281.

<sup>7</sup> *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, III, xv [xvii, en 1789], pág. 537.

<sup>8</sup> *Jahel, tragedia, sacada de la Sagrada Escritura*, Madrid, Oficina de Joachin Ibarra, 1763, pág. VIII.

española. En 1771, Cadalso termina el «Argumento» y la captación de benevolencia de *Don Sancho García* recalcando que en ella «se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje»<sup>9</sup>.

En abril de 1766, el conde de Aranda es nombrado presidente del Consejo de Castilla. Suyas son estas palabras:

Al pueblo deben facilitársele diversiones cultas y educativas. El espectáculo educador por excelencia es el teatro. Es, por lo tanto, misión de buen gobierno fomentar un teatro que sea espejo de moralidad, escuela de ciudadanía<sup>10</sup>.

Uno de sus más importantes colaboradores, Pedro Rodríguez Campomanes, escribe:

Es inútil el tratar de lo lícito o lo ilícito de las comedias porque todo esto pertenece al Magistrado político, el cual debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimas, pues el Gobierno, por boca de autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil.

Estas diversiones públicas, por otro lado, son tan precisas en los Pueblos como el surtimiento de los abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo, y eso no se logra con las groseras comedias que ahora se representan con licencia del Vicario, ni en los entremeses en que el Alcalde suele salir apaleado, o la hija se burla de las amonestaciones de su padre anciano<sup>11</sup>.

Como he expuesto en otro lugar<sup>12</sup>, la red de complicidades que el conde de Aranda teje con la sociedad literaria es muy espesa. No había otro modo si se

---

<sup>9</sup> Juan del VALLE, *Don Sancho García, Conde de Castilla*, Madrid, Of. de Joachin Ibarra, 1771. (Recuérdese que Juan del Valle es seudónimo de José Cadalso.)

<sup>10</sup> *Apud* Ramón ESQUER TORRES, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo*, 2 (1965), págs. 187-226; la cita en pág. 205.

<sup>11</sup> *Apud* Trinidad BARRERA y Piedad BOLANOS, «La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide», en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, II, págs. 23-56; la cita, en pág. 31. (Ramón Esquer Torres, art. cit., atribuía estas declaraciones a Aranda, pero seguramente provienen de un Informe del 8 de mayo de 1767, obra de Campomanes.)

<sup>12</sup> Véase Josep Maria SALA VALLDAURA, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, págs. 23-25 y, en general, todo el capítulo «La política teatral en la época del conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla (1766-1773)», págs. 21-35.

quería incidir en la política cultural, para lo que intentaba controlar la enseñanza con la expulsión de los jesuitas así como supeditar la censura del Santo Oficio a la gubernamental. El motín de Esquilache era tanto un buen motivo como una excelente excusa para este proceso fiscalizador y regulador. Aranda estaba en contacto con Nicolás Fernández de Moratín e Ignacio López de Ayala —asiduos de la Fonda de San Sebastián— y con su paisano Ignacio de Luzán. Gracias a su anterior destino como capitán general en Valencia, tenía por amigo a Gregorio Mayans. Pablo de Olavide era su mano derecha en Sevilla, donde tertuliaba con Cándido María Trigueros, «amigo de Campomanes y Jovellanos», también compañero de conversaciones e ideas<sup>13</sup>. El asturiano, que escribiría el *Elogio a Carlos III* (1788), había sido nombrado en 1767 alcalde de la Cuadra de la Audiencia de Sevilla e iba a ser un «decidido arandista y hasta 1790 también un gran amigo de Campomanes»<sup>14</sup>. *Don Sancho García*, de José Cadalso, se escenificó por primera vez en casa del presidente del Consejo de Castilla<sup>15</sup>: ambos se habían prometido «una amistad eterna» en Zaragoza, aunque las intrigas de Joaquín Oquendo les separaron bastante pronto<sup>16</sup>. Meléndez Valdés residió en Madrid entre 1767 y 1772, según Georges Demerson<sup>17</sup>, y luego formará parte del grupo de poetas que en Salamanca se reúnen en torno a Cadalso: «este ingenio, a todas luces grande, me animó a la poesía, y a él debo el tal cual gusto que tengo en ella»<sup>18</sup>.

Los políticos Aranda, Pedro Rodríguez Campomanes y quien será después el conde de Floridablanca, José Moñino, recurren a esa élite moderadamente ilustrada y apasionadamente neoclásica para nombrar a sus gestores, como ejemplifican Jerónimo Grimaldi o Bernardo de Iriarte. El período de reformas teatrales mejoró en buena medida los locales comerciales y los teatros de los Reales Sitios, para los que se creó una compañía fija (1768-1777) con buenos actores, algunos procedentes de la Escuela de Declamación de Sevilla, fundada por Pablo de Olavide. Subyace la necesidad de fortalecer la función moral de la literatura dramática, función que, para la corte, implica afirmar los tradicionales valores de la aristocracia al servicio de la monarquía. Como señala Virginia Tovar, el

<sup>13</sup> FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, pág. 60.

<sup>14</sup> JOSÉ MIGUEL CASO GONZÁLEZ, *Vida y obra de Jovellanos*, s. l., Caja de Asturias y El Comercio, 1993, I, pág. 54.

<sup>15</sup> RUSSELL P. SEBOLD, *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 68.

<sup>16</sup> Remito a JOSÉ CADALSO, *Autobiografía* (con *Noches lúgubres*), ed. de Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1987, esp. págs. 98-105; la cita, en pág. 105.

<sup>17</sup> *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, I, pág. 44.

<sup>18</sup> Carta autógrafa de Meléndez Valdés, Salamanca, 30 de marzo de 1776, transcrita parcialmente por Leopoldo Augusto de CUETO, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXI, Madrid, Atlas, 1952 [1893], I, pág. 244 n.

teatro cortesano busca promover «la exaltación de la Monarquía, la presentación solemne de la Autoridad, a través de la Clemencia, la Paz, el Valor, la Heroicidad y el Amor de los recitales clásicos»<sup>19</sup>, lo que coayuda a explicar la política de traducciones, los cambios en la interpretación, la creación de obras trágicas acordes con tal público, etcétera. Así, a modo de síntesis,

El objetivo que Aranda y sus colaboradores (escenógrafos, traductores, autores, etc.) perseguían era, según creo, triple: imponer un modelo neoclásico en el panorama teatral español (también mediante las traducciones y las tragedias originales); arraigarlo en la medida de lo posible en la historia y la escena patrias (especialmente, gracias a los temas y la tesis de las tragedias originales y gracias al rescate de las comedias áureas más ordenables); e ir eliminando el teatro popular, que estaba muy lejos de cumplir el fin educativo que, horacianamente, asignaban a la dramaturgia. Desde el periodismo (Nifo, Clavijo y Fajardo...) o desde la censura gubernamental de las obras se trabaja por idénticos fines. En este reformismo teatral con dos frentes hermanados, el neoclásico y el ilustrado, subyacen también el deseo tácito que el poder político tiene de domeñar el peso social de la Iglesia y la voluntad explícita de equipararse culturalmente con las naciones europeas. Desde este último propósito, también a modo de prestigio y ostentación cortesanos, hay que entender el interés por la ópera y las obras en los teatros de los Reales Sitios<sup>20</sup>.

De todos modos, la historiografía dieciochista ha descuidado, en favor de los géneros con mayor predicamento crítico y hasta de la función que la literatura dramática ha tenido en el encomio a la monarquía, otra de las misiones confiadas a la práctica teatral y parateatral para un público poderoso: el uso meramente festivo del teatro y de los espectáculos para satisfacer la diversión de la corte y las clases altas. Por esta razón, no sólo el marqués de Grimaldi procura dignificar la programación y las representaciones en Aranjuez y San Ildefonso con obras, actores y puestas en escena parangonables con las exigencias de una corte europea, sino que también Aranda intenta imponerse a las reticencias eclesiásticas y promueve los bailes de máscaras durante el Carnaval en el teatro del Príncipe y luego en el de los Caños del Peral de Madrid, así como en varias ciudades<sup>21</sup>. La organización de bailes de máscaras y la puesta en escena en los teatros de los

<sup>19</sup> Virginia TOVAR MARTÍN, «Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII», en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, págs. 221-239; la cita en pág. 236.

<sup>20</sup> J. M. SALA VALLDAURA, *op. cit.*, pág. 30.

<sup>21</sup> Lo resume muy bien Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, págs. 150-171.



Reales Sitios de óperas bufas<sup>22</sup> responden a los gustos de la nobleza y de los cargos de la alta administración: eran tan aficionados al viejo hábito de disfrazarse como al nuevo consumo de ropas y peinado, y, asimismo, preferían sin duda el «drama jocoso per musica», las óperas cómico-bufo-dramáticas a Metastasio... y a las tragedias. Sin embargo, muy pronto iban a soplar otros vientos para el ocio del alto estamento: los bailes de máscaras desaparecerán con la marcha a París de Aranda en 1773, y la dimisión de Grimaldi y el encarcelamiento de Olavide supondrán el final de este esperanzador período. El sucesor de Aranda, Ventura Figueroa, cambió de rumbo, se acercó mucho más al clero y observaba el teatro desde una lejana y reticente desconfianza.

Según reza la portada del manuscrito, *Iphigénie* (1674) de Jean Racine fue traducida por el alcalde de la Audiencia de Sevilla, Jovellanos, «para uso del Teatro de los Sitios Reales. Año de 1769». Por tanto, a fin de entender su razón de ser, conviene tomar en consideración aspectos bien conocidos —gracias sobre todo a Defourneaux, Aguilar Piñal, Piedad Bolaños...— como la tertulia de Olavide y los buenos oficios de Grimaldi, la correspondencia entre ambos<sup>23</sup>, el papel de Louis Reynaud<sup>24</sup>, incluso las nuevas aportaciones de la citada Alicia López de José acerca de la compañía de Jacques Brisson, su acogida en Aranjuez y el gusto por la *Hypermenestre* de Lemierre<sup>25</sup>. En las conversaciones con el limeño, con Antonio González de León y con Cándido María Trigueros, autor entre 1767 y 1768 de hasta cuatro tragedias y dos comedias, «nació, pues, la vocación dramática de Jovellanos»<sup>26</sup>. Gracias a la tertulia, Ceán Bermúdez pudo hojear una versión de *La muerte de Munuza o Pelayo*, discutieron en una de sus sesiones *El delincuente honrado*, se tradujo la citada obra de Racine y el propio Jovellanos llegó a redactar tres de los cinco actos de otra tragedia, *Los españoles en Cholula*, hoy desaparecidos.

Emilio Cotarelo y Mori recoge una lista de diez traducciones anteriores a octubre de 1770, lista que Grimaldi adjuntó a una carta al corregidor de Madrid<sup>27</sup>. Cabe consultarlas en el Archivo Municipal de Madrid, sección Espectáculos,

<sup>22</sup> Alicia LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, págs. 264-278.

<sup>23</sup> El expediente con todas las cartas se encuentra en Madrid, en el Archivo Histórico Nacional, leg. 11415/10.

<sup>24</sup> Remito, de nuevo, para un resumen de la cuestión a J. M. SALA VALLDAURA, «La política teatral en la época del conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla (1766-1773)», *op. cit.*, esp. págs. 30-35.

<sup>25</sup> *Ibid.*, esp. págs. 275-278.

<sup>26</sup> FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974, pág. 81.

<sup>27</sup> *Iriarte y su época*, ed. de Marta Agudo, La Laguna, Artemisa Ediciones, 2006 [1.ª ed.: 1897], pág. 100.

3-471-12, y debían utilizarse, según el marqués —y el solicitante de las obras Reynaud—, para «contribuir al progreso y a la perfección de nuestro teatro español». Como señala Marcelin Defourneaux<sup>28</sup>, seis se deben a Pablo de Olavide, aunque no siempre acierta el autor del texto original<sup>29</sup>: *Le joueur* de J. F. Regnard, *Olympie* de Voltaire, *Phèdre* y *Lina* de Lemierre, *Méroe* de Voltaire (y no *Merope* de Maffei) y *Zelmire* de Du Belloy; su hermanastra Engracia de Olavide habría vertido *Pauline* (es decir, *La Celia*, de Madame de Graffigny), Miguel Maestre el *Gustave Wasa* de Piron, Reynaud la *Eugénie* de Beaumarchais y Jovellanos, la *Iphigénie* de Racine. Todas ellas, pues, salidas del obrador sevillano.

El círculo de Olavide y sus amigos estaba dinamizando los deseos neoclasicistas, a menudo coincidentes con los ilustrados, al escribir tragedias y traducir piezas francesas del género sublime, pero también estaba contribuyendo a introducir el género serio. A él pertenecían las citadas *Pauline* y *Eugénie*, o *El desertor*, de Mercier, vertida por Olavide y que, por haberla escuchado y discutido en la tertulia, acaso pudieron tener en cuenta Jovellanos para *El delincuente honrado* y Trigueros para *El precipitado*<sup>30</sup>. María Jesús García Garrosa concluye: «Los modelos franceses leídos, analizados, traducidos e imitados hicieron posible el nacimiento del drama original español»<sup>31</sup> en la etapa sevillana de Pablo de Olavide. En cambio, su fomento del teatro trágico encontró muchos más escollos y navegó demasiado a menudo contra los nuevos aires.

## II. Ifigenia

El marco intelectual en que se inscribe la traducción de la *Iphigénie*, de Racine, por parte de Jovellanos es el que acabamos de resumir, con algunos hitos históricos (1739, 1750, el inicio del período arandino...) y dos capitales estrechamente relacionadas entre sí, Madrid y Sevilla. Situada dentro de esa etapa y estos lugares, la labor de Jovellanos es el resultado de lo sembrado por Luzán, Montiano, Sedano... y contribuye a lo que, desde instancias políticas y

<sup>28</sup> *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado (1725-1803)*, París, Presses Universitaires Françaises, 1959, pág. 288 n. 1.

<sup>29</sup> Empleo, para actualizar su información, los trabajos y el catálogo recogidos por Francisco LAFARGA, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida, 1997, así como Jerónimo HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992.

<sup>30</sup> Según Antonietta CALDERONE, «*Le Déserteur*, dalla traduzione di P. di Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano», *Letterature* 10 (1987), págs. 7-48.

<sup>31</sup> «El drama francés», en Francisco LAFARGA, ed., *op. cit.*, págs. 105-126; la cita en pág. 113.

culturales, se había puesto en marcha en favor de la nación y de la cultura, del amor patrio y el prestigio, de la dignificación política, social, artística y moral, sin que se pueda diferenciar con claridad un concepto de otro. Por esta razón son tantas las tragedias originales que coinciden en escoger ambientes y temas de la historia española, con el fin de inspirar amor a España. Al mismo tiempo, sus autores, afines en su mayoría a la política de Aranda y Campomanes, son también los traductores de los modelos clásicos de temática bíblica, mitológica e histórica que conviene representar e imitar: Corneille, Racine, Voltaire... El proyecto entrelaza así objetivos literarios, políticos y morales.

De acuerdo con el mencionado papel que la capital andaluza tuvo en ciertos virajes teatrales, la «Advertencia del editor» que precede al texto de *El delincuente honrado* cuenta que «una disputa literaria, suscitada en cierta tertulia de Sevilla a principios de 1773, produjo la comedia que ahora damos a luz»<sup>32</sup>. También la traducción *Ifigenia*<sup>33</sup> y la primera versión de *Munuza*<sup>34</sup> nacieron al abrigo de los amigos reunidos en torno a Pablo de Olavide, y quizás aquella sirvió como aprendizaje de esta, a tenor de su prólogo:

Dicen otros que mi *Pelayo* sale vestido a la francesa, que su estilo huele al de los trágicos ultramontanos, y... otras mil cosas. Confieso que antes, y al tiempo de escribirle, leía muchísimo en los poetas franceses. Confieso más: procuré imitarlos; si no otra cosa, a lo menos debo este defecto a mis modelos<sup>35</sup>.

En una nota sobre el «hueco de las tumbas» (*Munuza*, acto V, escena IV, verso 288<sup>36</sup>), Jovellanos alude a las autoridades con que justifica el pasaje; de algún modo, se trata de autores con los que se encadena, como un nuevo eslabón, su propio trabajo: Eurípides, Racine, Voltaire y Cándido María Trigueros. El griego es el punto de partida del género trágico y del tema del sacrificio de Ifigenia; los demás dramaturgos jalonan el camino del clasicismo desde Francia hasta España y del siglo XVII al XVIII: Racine y Voltaire por la mediación de Olavide llegan a la práctica coetánea de Trigueros y el propio escritor gijonés.

<sup>32</sup> Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, *Escritos literarios*, ed. de José Miguel Caso González, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 347. (El profesor Caso González, *ibíd.*, pág. 347 n., cree que fue el propio Jovellanos quien redactó la advertencia.)

<sup>33</sup> JOVELLANOS, *Ifigenia*, ed. coordinada por Jesús Menéndez Peláez, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias-Cajastur, 2007. Incluye la ed. facsimilar del manuscrito, fechado en 1769.

<sup>34</sup> «Esta tragedia, escrita en el año de 1769 y corregida en los de 1771 y [17]72, sale ahora a ver la luz pública», Jovellanos, «Prólogo» a *La muerte de Munuza (Pelayo)*, *Obras completas. Tomo I. Obras literarias*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1984, pág. 359.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> «Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra», número 21, *ibíd.*, pág. 379.

El prestigio de autores como Corneille, Racine y Molière o, más tarde, de Goldoni o Shakespeare refuerzan la permeabilidad de las fronteras teatrales, ya de por sí muy franqueables. Jean Racine formaba parte de las autoridades dignas de ser conocidas e imitadas para Luzán, Montiano, Olavide o Jovellanos; todavía «los votos de la nación» francesa se decantaban por él, según las *Memorias literarias de París*<sup>37</sup>, y la escena de la *Comédie française* continuaba garantizando, pues, la vigencia del clasicismo entre los partidarios del teatro serio. Al empezar a estudiar la fortuna de Racine en la España de las Luces, Charles B. Qualia encabeza su pionero trabajo con esta doble afirmación: «we find that Racine's authority is cited less than Corneille's in support of theories, but that his tragedies met with greater acceptance»<sup>38</sup>. Más recientemente, Ana Cristina Tolívar colige que Racine despertaba mayores simpatías entre los partidarios del regalismo carlotercerista, mientras «Corneille representa la exaltación de los valores tradicionales, la nobleza caballeresca, la Fronda, el concepto barroco-jesuítico de lo heroico»<sup>39</sup>. *Británico, Atalía, Andrómaca* justifican esta admiración, ya en la década de los cincuenta, por el teatro raciniano.

El éxito de *Iphigénie* (1674) había cruzado el siglo y cruza los Pirineos al margen de las hipotéticas lecturas circunstanciales que podrían explicar algunos de los primeros aplausos. Diversas interpretaciones contextualizadas, notablemente la de Schlegel, situaron después *Iphigénie* en el marco histórico de la política francesa, con la comparación entre Agamemnon y Achille, por un lado, y Luis XIV y Condé, por el otro. Sin embargo, la buena recepción que la obra obtuvo desde su estreno no se explica por razones contextuales, sino, básicamente, por la emoción que creador y creatura han sabido transmitir generación tras generación. En efecto, Jean Racine había aportado a la clásica protagonista de Eurípides una dimensión amorosa de la que carecía. Así, el autor francés se acercaba a los gustos del público aunque se alejara de cierta teoría clasicista, la que, casi un siglo después, habla por boca de Juan José López de Sedano al preferir aquellas obras en que no tiene «parte la pasión del amor, que con tan

<sup>37</sup> I. de LUZÁN, *Memorias...*, *op. cit.*, pág. 74.

<sup>38</sup> «Racine's tragic art in Spain in the Eighteenth Century», *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV (1939), págs. 1059-1076; la cita en pág. 1059. («Observamos que la autoridad de Racine es menos citada que la de Corneille como apoyo a las teorías, mientras que sus tragedias gozan de mayor aceptación».)

<sup>39</sup> Ana Cristina TOLIVAR ALAS, «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en Francisco Lafarga y Roberto Dengler, eds., *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, págs. 59-70; la cita en pág. 60. También se puede leer este trabajo, traducido al francés, con el título «La réception de Racine dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle», en Mercedes Boixareu y Roland Desné, dirs., *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, UNED, 2001, págs. 127-137.

justa causa condenan los críticos por impropia de la tragedia»<sup>40</sup>. De la mano de Racine, la víctima expiatoria de la tragedia griega —la hija fiel de Agamenón entregada al sacrificio para que los dioses permitan que las naves de su padre puedan zarpar camino de su victoria en Troya— gana grosor sentimental merced al amor que le profesa su prometido Achille y a la rivalidad de Ériphile, personaje que el autor francés toma de Pausanias, según agradece en el prefacio.

Así pues, *Iphigénie* no es tanto una muestra de los intereses inexplicables e inexplicados de los dioses y de las ambiciones políticas más o menos disfrazadas de honor y gloria militares, como un ejemplo de los conflictos internos que provocan los deseos frente a los deberes: un Agamemnon enfrentado consigo mismo por su doble condición de rey y de padre, un Achille a la vez héroe guerrero y hombre enamorado, una Clytemnestre reina, madre y esposa, una Iphigénie obediente a Agamemnon pero esperando su boda inmediata... Racine añade a la *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, un mundo humanizado mucho más compatible por parte de los espectadores que el terror inspirado por el oráculo de Calcas; el triángulo amoroso que representa la presencia de Ériphile se añade al dilema del rey, que quiere a su hija pero que respeta el oráculo, al de Iphigénie dividida entre el padre y el prometido, etcétera, en una sucesión concatenada que culmina en los mejores versos patéticos de la tragedia, los del quinto acto. Que en un pasaje u otro de la tragedia raciniana, casi todos los personajes ofrezcan su muerte revela hasta qué punto les resulta difícil vivir su circunstancia, es decir, formularla en voz alta y llevarla a cabo. En suma, con *Iphigénie*, Racine nos regala un modelo del patetismo conjunto de situación, diálogo y acción<sup>41</sup>. El final, como el de *Andromaque*, resulta a la vez sorprendente y terrible, con la asunción por parte de Ériphile de una culpa histórica mucho más sublime que la que daba pie al inicio de la tragedia.

Jovellanos debió quedar prendido de este talento por expresar y transmitir la simpatía más emotiva, e incluso, como hijo del racionalismo dieciochesco, prefirió acentuar las dudas que para un ilustrado debían ofrecer los caprichosos designios de los dioses. Los defectos de los reyes, de Achille, Ulysse, etcétera, a veces juzgados negativamente por la crítica, se corresponden con los consejos de Aristóteles sobre los personajes imperfectos. Respecto a sus precedentes teatrales, *Iphigénie* varía la fuerza de todos los vectores catárticos al ampliar la función antagonica por medio de Ériphile. La traducción de Jovellanos es

<sup>40</sup> «Prefacion», *Jahel*, *op. cit.*, pág. IV.

<sup>41</sup> Recuérdese que «la tragedia es mimesis de una acción y por medio de esta acción es mimesis de los que actúan» (Aristóteles, *Poética*, en Aristóteles, Horacio y Boileau, *Poéticas*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Ed. Nacional, 1982, pág. 71, 1450 b), y de ahí la prevalencia de la fábula sobre los caracteres.



«fiero», en el 1933 de «cobarde» y en el 1924 singulariza en Calcas («¡Bárbaro, detente!») lo que Racine había generalizado: «Barbares, arrêtez». En la medida en que se aumenta la condición negativa del portavoz, disminuye el grado de crueldad arbitraria que podríamos asignar a la divinidad, como observaremos a renglón seguido. Además, a Jovellanos, en su calidad de jurista ilustrado, le cuesta aceptar la condición infalible del oráculo y la necesidad de obedecer lo que debía considerar, forzosamente, un injustificado capricho de los dioses paganos.

Sobre este particular, no se olvide que los aspectos religiosos eran particularmente delicados, como documenta el proceso inquisitorial de Pablo de Olavide, cuyos testimonios 94 y 95, los de Cristóbal de Montilla y Silvestre de la Vega, revelan las alteraciones que sufrió la traducción de *Zaïre*, de Voltaire: la censura eliminó en el texto español las alusiones a una justicia humana respetada por los dioses<sup>44</sup>. Aunque el escenario fuera el de un mundo pagano y mitológico, las cuestiones teleológicas y providencialistas suscitaban algunos recelos y diversas matizaciones según cada autor y hasta según cada obra. Por tanto, cabe interpretar en esta dirección ideológica la omisión de un verso tras el 1750, al final de una réplica de la protagonista: «Adieu, Prince, vivez, digne race des Dieux» (acto V, escena II); y, de nuevo en relación con la ascendencia de Aquiles,

y halle Ifigenia en el valiente Aquiles  
esposo, padre, asilo y simulacro (III, V, vv. 1065-1066),

cuando en el texto de partida había leído

Vous êtes en ces lieux  
Son père, son époux, son asile, ses Dieux.

Con todo, Jovellanos no suaviza el final del acto III:

AQUILES [...] Creed, al fin, creed que, mientras viva  
Aquiles, pedirán su muerte en vano  
los dioses. Y este oráculo es más fijo  
que el que la voz de Calcas ha dictado. (III, VII, vv. 1219-1222)

El texto de *Iphigénie* era equivalente:

---

<sup>44</sup> Remito a Marcelin DEFURNEAUX, *op. cit.*, pág. 284 n. 1.



ACHILLE                    [...] Croyez du moins, croyez que tant que je respire,  
Les Dieux auront en vain ordonné son trépas:  
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Sin duda, también el traductor comparte con Racine las reservas sobre las desmesuradas ambiciones del rey de Argos, que no acaban de quedar justificadas so pretexto de vengar a su hermano. Tales reservas antibelicistas contra una guerra como venganza no permiten un verdadero *agon* entre política y milicia en el texto raciniano y, obviamente, en su traducción española<sup>45</sup>.

Por las propias necesidades del género sublime, emparentado de alguna manera con la épica mayor, *Iphigénie* alude a comportamientos aristocráticos propios de la realeza, de la alta nobleza militar, etcétera. Sin embargo, las conductas y las palabras de Agamemnon, Achille e incluso Ulysse no acaban de ratificarlos como modelos sociales; tampoco el oráculo del sumo sacerdote Calcas es digno de total respeto a lo largo de la obra, aunque al final dioses y humanos cumplan en el ara del sacrificio. Según hemos visto, Jovellanos modifica un poco la comunicación entre unos y otros al convertir a Calcas en portavoz poco fiable, «fiero» y hasta «cobarde». Y gracias a estos y a otros cambios, su traducción permite vislumbrar, en la escritura pautada de Racine y del género trágico, cierta caligrafía propia: si en *Iphigénie* se lee en boca del rey

De quel front immolant tout l'État à ma fille,  
Roi sans gloire, j'irai vieillir dans ma famille!

en *Ifigenia* Agamenón no vincula explícitamente la suerte del Estado a la de la hija:

Suponía que mi desobediencia  
a los ojos del mundo me mostraba  
como un rey sin honor y un rey cobarde.                    (I, I, vv. 87-89)

<sup>45</sup> Ya que no se tratan en el presente estudio las cuestiones traductológicas, baste decir al respecto —sobre todo si comparamos con la excelente y literal traducción de la *Athalie*, realizada por Eugenio de Llaguno y Amírola— que Jovellanos sigue con cierta libertad el original francés. Apenas comete errores: se atribuye a Agamenón una réplica que está en boca de Ulises, provoca la anfibología en el verso 485 con «su padre», omite la negación del verso 700, traduce «fable» por «fábula» (verso 845) cuando es «hazmerreír» según la expresión «être la fable de», no se interpreta bien la llamada a los guardias del final de la séptima escena del cuarto acto, o aparece el galicismo «se mira» por «se ve» (verso 1829). (Debo agradecer la ayuda de Nathalie Bittoun-Debruyne en el cotejo del texto de partida con el de llegada.) Por otra parte, algunos descuidos se deben a la transcripción de la edición citada en la nota 33: por ejemplo, en el manuscrito se lee «sin» y no «con», y «sabrà» y no «sabrè» (versos 2023-2024).



Cuando comparemos *Ifigenia* con *Munuza* y *El delincuente honrado* comprenderemos que Jovellanos, si no tiene las manos y la pluma atadas por estar traduciendo, sitúa la justicia en el haber y el deber de los seres humanos y coloca la libertad por encima del providencialismo. Así, pues, el concepto de honor, tan esencial en el código trágico, no sufre deslizamiento semántico en el trasvase del francés al español, pues el traductor comulga con lo afirmado por Achille:

L'honneur parle, il suffit: ce sont là nos oracles.  
Les Dieux sont de nos jours les maîtres souverains;  
Mais, Seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.

El texto castellano, a menudo algo más largo por la voluntad del traductor de aclarar los conceptos axiales, no difiere<sup>46</sup>:

Señor, no hay que temer inconvenientes:  
hoy nos habla el honor, y sus palabras  
son sin duda el oráculo más fijo;  
árbitras las deidades soberanas  
de nuestra vida, han puesto en nuestras manos  
el premio de la gloria. (I, II, vv. 282-287)

Las razones que oponen el amor a los intereses del rey (cabría casi sustituir «intereses» por «ambiciones») ya no merecieron en el clásico francés un tratamiento principal: *Iphigénie* está muy lejos de otras tragedias en que el amor del hombre y el deber de quien tiene en sus manos una responsabilidad política o militar se encarnan en un solo agente y libran un verdadero combate dialéctico en el cerebro y el corazón de los protagonistas. En consecuencia, un Racine muy poco entregado a la causa militar del de Argos no permite que Agamemnon utilice los recursos característicos de la retórica patética cuando ha decidido obedecer al oráculo y se dirige a su hija para que se disponga al sacrificio expiatorio:

[...] Ya está cumplido  
del oráculo injusto el cruel momento.  
Piensa en tu honor y en tan terrible lance  
de mí recibe el último consejo:  
haz que se corra el inclemente cielo

<sup>46</sup> Según José María FERNÁNDEZ CARDO, «De Racine a Jovellanos. Estudio de la traducción de *Ifigenia*», en *Iphigenia*, ed. cit., pág. 92, los 1796 versos del original francés se convierten en 2055 en su traducción.

de haberte condenado y en tu muerte  
reconozca mi sangre el campo griego. (IV, IV, vv. 1391-1398)

A los valores casi inherentes a la axiología aristocrática y épica del género trágico —que este fragmento maneja sin especial pasión—, Clitemnestra opone modos de pensar y de sentir mucho más modernos y, por tanto, mucho más comprensibles para nosotros. No descrea, pero relativiza el papel del oráculo y de la divinidad a favor de una humanización sentimental que se argumenta con fundamento desde su condición de madre, mucho más importante que la de reina. La reina madre de *Iphigénie* y, por tanto, de *Ifigenia* no supedita sus ideas, sentimientos y conducta a la causa bélica común, no sólo porque Racine (y Jovellanos con él) dude de la *razón* de la expedición a Troya, sino también porque encarna una moral individual e individualizada. Roland Barthes opina de manera similar cuando afirma: «Il y a dans *Iphigénie* un singulier prosaïsme des rapports humains, parce que précisément ces rapports sont familiaux, au sens moderne du mot»<sup>47</sup>. Más allá de los paradigmas sociales utópicos que todavía enarbola la literatura trágica, la realidad ética del siglo XVIII y el ideario de Jovellanos están mucho más cerca del drama burgués y su sensibilidad individualizada: basta con comparar Clitemnestra y el final de *Iphigénie* con doña María Coronel y *Guzmán el Bueno*, de un Nicolás Fernández de Moratín fiel al dictado de los deberes militares.

Jovellanos expresa con mayor claridad sus preocupaciones sociopolíticas y morales al escribir *El delincuente honrado* que cuando traduce a Racine o redacta *Munuza*, encorsetado por unos códigos artísticos e ideológicos que sólo se sostienen en un lejanísimo plano subtextual. Según sus propias palabras, «la literatura, enemiga del mando y amartelada de la dulce independencia, se acomoda mucho mejor con la vida privada, y en ella se recrea y en ella ejerce y desenvuelve sus gracias»<sup>48</sup>.

A un lado Charles Mauron y las interpretaciones psicoanalíticas que se me escapan (y que Jovellanos no hubiera podido tener en cuenta en lo que la teoría ha llamado las «potencialidades imaginativas» del escritor<sup>49</sup>), los primeros sedimentos de la crítica moderna han leído *Iphigénie* de un modo que habría complacido al escritor asturiano como hombre de teatro y como intelectual ilustrado. Hay en esta tragedia, en *Athalie* y en el drama intramundano *Bajazet*

<sup>47</sup> *Sur Racine*, París, Seuil, 1963, pág. 108. («Hay en *Iphigénie* un singular prosaísmo de relaciones humanas, porque precisamente estas relaciones son familiares, en el sentido moderno de la palabra.»)

<sup>48</sup> «Oración que pronunció en el Instituto Asturiano, sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias», *Memoria del Castillo de Bellver. Discursos. Cartas*, ed. de Ángel del Río, Clásicos Castellanos 129, Madrid, Espasa Calpe, 1969, 3.ª ed., pág. 108.

<sup>49</sup> Véase Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence, Phrys, 1957.

—según Lucien Goldmann<sup>50</sup>—, un cierto acercamiento de los dioses al concepto providencialista del cristianismo, por lo que una parte de la obra raciniana no es adscribible a la tragedia propiamente dicha, juicio que, con variantes, comparten otros críticos: Philip Butler, al leer el desenlace de *Iphigénie* como más propio de un drama barroco<sup>51</sup> (no sé hasta qué punto cabría aplicarlo a la *Raquel*, de García de la Huerta), Alain Niderst, hasta llegar al ya citado Roland Barthes, para quien, «sans Ériphile, *Iphigénie* serait une très bonne comédie»<sup>52</sup>. Estas miradas modernas sobre la modernidad de la tragedia no se contradicen con la voluntad reformista de introducir la tragedia en el teatro español, particularmente en el de los Reales Sitios. El Jovellanos ilustrado hubiera suscrito, valga el anacronismo, la afirmación de Niderst:

*Iphigénie* nous présente donc un tournant dans l'histoire de la civilisation et de la conscience religieuse. C'est le début du monde moderne. Dieu n'est plus transcendant à la morale, capable de vengeances excessives ou de pièges cruels. Dieu n'est, au fond, que la Raison. Mais il exige notre amour. Nous devons l'aimer, même s'il semble déraisonnable<sup>53</sup>.

### III. Desde Ifigenia

Las «mil variaciones en los versos» a que Jovellanos sometió su primera versión de *Munuza*, de acuerdo con el testimonio de quien la pudo leer, Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>54</sup>, imposibilita establecer muchos puentes textuales entre esta tragedia según nos ha llegado y la traducción *Ifigenia*<sup>55</sup>. Además, el

<sup>50</sup> *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*, Barcelona, Península, 1985.

<sup>51</sup> *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, A. G. Nizet, 1971, pág. 257.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, pág. 109. («Sin Eriphile, *Iphigénie* sería una buena comedia.»)

<sup>53</sup> *Les tragédies de Racine. Diversité et unité*, París, A. G. Nizet, 1975, pág. 122. («Por tanto, *Iphigénie* nos ofrece un nuevo rumbo en la historia de la civilización y de la conciencia religiosa. Es el comienzo del mundo moderno. Dios ya no sobrepasa los límites de la moral, capaz de venganzas excesivas y crueles trampas. En el fondo, Dios no es sino la Razón. Pero exige nuestro amor. Tenemos que quererlo, incluso si parece poco razonable.»)

<sup>54</sup> *Memorias para la vida del Ecmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, Impr. que fue de Fuentenebro, 1814 [en realidad, 1820], pág. 307 (hay ed. facsímil: pról. de Javier Barón Thaidigsmann, Gijón, Silverio Cañada Ed., 1989); *apud* José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Las dos versiones de la tragedia», pról. de *La muerte de Munuza (Pelayo)*, *Obras completas...*, ed. cit., I, pág. 353.

<sup>55</sup> Sobre este tema y sobre el título de la tragedia, hay que leer a René ANDIOC, «El extraño caso del estreno de *Munuza*», *Hommage à François Lopez, Bulletin Hispanique*, 1 (junio 2002), págs. 70-100; reimpresso en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, págs. 441-481.

peso de la intertextualidad y, en general, de todo lo que el código trágico carga como herencia tampoco permiten averiguar fácilmente qué juzga el autor y qué prejuiza el género, lo que dice aquel y lo que dice este<sup>56</sup>. Con todo, ambos trabajos, *Munuza* y la traducción de *Iphigénie*, nacieron de un mismo impulso, a tenor de lo explicado más arriba, y poseen en común algunas ideas. Quizás *Munuza* comparta sus excesos de ambición con Agamenón, pero el carácter de este, sin duda, dista mucho del de Pelayo, y nada en el texto raciniano facilita la comparación entre la expedición contra Troya, salvo una pálida alusión a la unidad de los griegos, y la Restauración o Reconquista cristiana. La «cólera» a que se refieren los asturianos en la tragedia original de Jovellanos posee una dimensión liberadora y colectiva que no se halla en las quejas de Ifigenia, Erifile, etcétera.

Del milenario código de la tragedia, los autores españoles heredan el tema del tiranicidio y el motivo de la providencia, aunque son dos aspectos de difícil encaje político, religioso o moral para una monarquía algo atemorizada después del motín de Esquilache y, en un plano más general, para el libre albedrío que el cristianismo sostiene. Aguilar Piñal, valga como primer ejemplo, señalaba que

en la representación de *Sancho García*, de Cadalso, los espectadores no pudieron oír el verso «Dudo si el cielo de los hombres cuida», suprimido por contrario a la divina providencia<sup>57</sup>.

Y, segundo ejemplo, Jovellanos consigue en *Munuza* que el tirano muera por accidente, no tanto por razones teatrales como por miedo a la censura.

El dictado del género y el del público, ya sea muy mayoritario o muy minoritario, complican sobremanera averiguar el pensamiento más personal de los dramaturgos. La «intención del autor» se observa en *La muerte de Munuza o Pelayo* y en *El delincuente honrado*, sobre todo en el valor que se otorga a la justicia —la cual obliga a todos, también al rey—, en el raro respeto con que se menciona al pueblo —por contraste con el habitual tratamiento de «bárbaro vulgo»— y en la felicidad social, la libertad, la equidad, el honor como cualidad humana. No en vano *El delincuente honrado* termina con una cita de Cesare Beccaria alabando «al que defiende los derechos de la humanidad»<sup>58</sup>. Incluso

<sup>56</sup> Es decir, la *intentio auctoris* y la *intentio operis*, de Umberto ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990, esp. 1.2.

<sup>57</sup> *Introducción al siglo XVIII*, t. 25 de R. de la FUENTE, ed., *Historia de la literatura española*, Madrid, Júcar, 1991, pág. 120.

<sup>58</sup> JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, *Escritos literarios*, ed. cit., pág. 458.

en *Ifigenia*, Jovellanos deja entrever algunas de sus convicciones: no admite la asociación del providencialismo con la crueldad, y de ahí que la traducción

El fiero Calcas  
usurpará la voz de las deidades [...] (vv. 160-164)

suavice el original raciniano<sup>59</sup>. Cuando Jovellanos escribe —y no traduce, y no está totalmente condicionado por el peso ideológico que arrastra el género trágico— muestra ese dios razonable que, a fin de cuentas, también parece asomarse en *Iphigénie*. Lo refrenda el «sueño» de Hormesinda de la escena cuarta del último acto, que asocia la crueldad con lo sacrílego<sup>60</sup>, y, de una manera un tanto paralela con el desenlace de la tragedia raciniana, *Munuza* pone de manifiesto que, en última instancia, la divinidad apoya el buen comportamiento. Como ocurre con las dudas de los personajes ante el oráculo de Calcas en *Ifigenia*, también Pelayo se extraña de los designios del más allá ante el cruel tirano:

[...] y si no hubiese el cielo formidable  
lidiado a favor tuyo, ya estaría  
libre el mundo de un monstruo tan infame<sup>61</sup>.

Asimismo, la intención del autor asturiano es defender la virtuosa, feliz libertad del ser humano bajo un rey benefactor y en el seno de la armonía familiar: cotéjense, para corroborarlo, las réplicas finales del manuscrito de *El delincuente honrado* con las variantes de las ediciones de Piferrer y Gibert. En estas predomina el entendimiento de Laura tanto con su padre como con su esposo, como premio a la virtud y gracias a una providencia que no «se olvida de los inocentes oprimidos»<sup>62</sup>. En el original, no se habla de la familia y sí del rey y, nuevamente, de Dios. Los tres testimonios coinciden en vincular el destino a la conducta.

Desde postulados neoclásicos, otros autores precedieron a Jovellanos en la traducción de tragedias de Racine, tema al que se dedica otro trabajo del presente número y a él, por tanto, nos remitimos. Sin embargo, hay que aludir al menos a que Pedro Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, traduce también por esas mismas fechas o quizás algo antes la *Iphigénie*, de Racine; fue autor, además, de un *Agamenón*, perdido, y de la traducción de *Hernán Cortés*, de

<sup>59</sup> Repásense las citas de las notas 42 y 43.

<sup>60</sup> *La muerte de Munuza (Pelayo)*, *Escritos literarios*, ed. cit., acto V, IV, versos 263-301, pág. 447.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, acto V, III, versos 94-96, pág. 442.

<sup>62</sup> *El delincuente honrado*, *Escritos literarios*, ed. cit., acto V, escena última, pág. 457.

Piron. Asimismo, cabe mencionar dos iniciativas anteriores también relacionadas a la vez con la actividad sevillana y con los deseos de Montiano. En primer lugar, se debe tener en cuenta que Juan de Trigueros, tío de Cándido María, ya había vertido el *Britannicus* de Racine en 1752 bajo el anagrama de «Don Saturio Eguren»; y, en segundo lugar, conviene prestar alguna atención, por mínima que sea, a la traducción de *Athalie* realizada por Eugenio de Llaguno y Amírola, de manera simultánea a la de Juan de Trigueros, pues se trata de una de las obras tardías de Racine con la que *Iphigénie* guarda ciertas afinidades. En aquel entonces, Llaguno residía en casa de Agustín de Montiano, a cuya esposa, María Josefa Manrique, dedica su tarea en el prefacio de *Atalía*<sup>63</sup>: «La enseñanza de la casa de V.S. que me estimuló a emplear los ratos ociosos en esta traducción [...]». Llaguno aprovecha también esas líneas preliminares para explicar la intención que le ha movido a traducir *Athalie*, de Racine:

La *Athalía* es una tragedia hecha para sembrar en el corazón de la juventud horror a la tiranía y la impiedad, y para excitar en su imaginación santas y magníficas ideas de la casa del Señor, del libro de su Ley, de las profecías, los prodigios, la grandeza, las venganzas y el poderío de Dios.

Al igual que la *Jahel* de Juan José López de Sedano, *Athalie* elide el tema del amor según preferían para la tragedia bastantes neoclásicos. Se trata de dos tragedias que toman su argumento de la Biblia y, en consecuencia, hay que añadir a su común deseo de reavivar el género sublime una voluntad moral asentada en la palabra divina. En cambio, al partir de un motivo mitológico de origen griego y pagano, la traducción de *Iphigénie* no propiciaba tan directamente una lectura procrisiana. Por lo que respecta a la excelente traducción de Llaguno, diversos ligeros cambios y alguna que otra omisión recalcan el escrupuloso mimo con que todas estas obras elogian la monarquía y se refieren a la intervención providencialista de la divinidad<sup>64</sup>, lo que también merece gran cuidado en el desenlace de *Iphigénie*.

De tener en cuenta los códigos morales en que se enmarca la tragedia española de finales de la década de los sesenta, *Ifigenia* acentúa un tanto, respecto a *Iphigénie*, las dudas sobre la fiabilidad y el comportamiento de un sumo

---

<sup>63</sup> *Athalía, tragedia de Juan Racine, traducida del francés en verso castellano*, por D. Eugenio Llaguno y Amírola, Madrid, Oficina de Gabriel Ramírez, 1754.

<sup>64</sup> Para un análisis de la traducción, *Athalía*, léase Nathalie BITTOUN-DEBRUYNE y Josep Maria SALA VALLDAURA, «*Atalía*, de Jean Racine, en la traducción de Eugenio de Llaguno (1754)», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds., *50 estudios de historia de la traducción*, Berna y otras, Peter Lang, 2010, págs. 49-62.

sacerdote, lo que podría sorprender por muy pagano que sea. En 1768, firmaba Cándido María Trigueros una carta a Félix Hernández a modo de prólogo de su tragedia *Egilona*; basta con comparar:

Entre los caracteres de esta tragedia ninguno me desagrade menos que el del sacerdote Ibrahim, no sé yo si sucederá lo mismo a los que la lean. Pero si a alguno no le gustase por ser muy recto, aunque mahometano, quizá mostrará en esto poco discernimiento, y no sé si mal gusto. Cuantas pinturas se hagan de sacerdotes, discurso yo que deben ser santas<sup>65</sup>.

Las variaciones de Jovellanos podrían ser explicadas porque prefiere dejar más a salvo de las críticas la actuación de los dioses que la de un ser humano. (La omisión del término «religión» ya ha sido comentada anteriormente.)

Por otra parte, Vicente García de la Huerta escribió *Agamenón vengado*<sup>66</sup> como una adaptación de *La venganza de Agamenón* (1528), de Hernán Pérez de Oliva, a su vez adaptación de la *Electra*, de Sófocles. Por lo que cuenta en una nota inicial, la obra iba destinada a ser representada en una casa particular por damas nobles, lo que le confiere cierto interés para comprender hasta qué punto algunas tragedias sirvieron como diversión de las clases altas, al igual que otras piezas teatrales y, muy probablemente, con muy parecidas limitaciones interpretativas, aunque con bastante cuidado en el vestuario y los accesorios. Sin embargo, desde el punto de vista de la traducción de Jovellanos, *Agamenón vengado* no guarda interés alguno, porque la fuente, indirecta, de García de la Huerta no es *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides, sino Sófocles, que desarrolla otro episodio, el de la venganza de Electra mediante la ayuda de Orestes, a raíz de la muerte de su padre.

En el panorama de la literatura dramática española, la tragedia de Racine vertida por Jovellanos podía aportar únicamente su indiscutida valía como modelo literario, pero no cumplía evidentemente con ciertas funciones histórico-patrióticas a las que intentan servir las tragedias escritas en castellano de ese período arandino. La españolización temática (que incluye Numancia y las tierras americanas) del género sublime sólo podía hacerse mediante textos originales que dieran ejemplo a los dirigentes y, en un segundo término, al pueblo llano, de llegar a aplaudirse en los coliseos comerciales. Los alejandrinos de *Iphigénie* y, por tanto, los endecasílabos de *Ifigenia* no acaban de provocar un debate entre amor y deber patrio al menos por tres razones: porque el conflicto se diluye en

<sup>65</sup> Ed. de Patrizia Garelli, Rímimi, Panozzo Editore, 2005, pág. 52.

<sup>66</sup> Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Agamenón vengado*, *Obras poéticas de D....*, Oficial primero de la Real Biblioteca, Madrid, Antonio de Sancha, 1778-1779, 2 vols., II, págs. 5-91.



buena medida en motivos religiosos, porque buscan su fuerza emotiva en el sacrificio personal de alguien que se mueve entre la obediencia asociada al amor al padre y el amor al prometido, y porque no se justifican suficientemente las causas políticas que obligan a lanzarse contra Troya.

Desde este punto de vista, poco tiene que ver dicha tragedia francesa con muchas españolas de la época en que se tradujo, algunas situadas en un espacio escénico que reproduce la ciudad sitiada o el campo de batalla en que tienen lugar. *Raquel* de García de la Huerta, *El cerco de Tarifa* de Cándido María Trigueros, *Solaya o los circasianos* de Cadalso, *Numancia destruida* o *Habides* de López de Ayala, o, algo más tardías, *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín y *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, de García Malo... todas ellas intentan reforzar el sentimiento patriótico, que no se encarna con rotundidad ni en la obediente protagonista, ni en el rey, Achille o Ulysse de *Iphigénie*; tampoco el odio de una muy ególatra Ériphile posee bastante alcance político. No hay duda de que «el florecimiento, durante un mismo corto período, de tragedias “clásicas”, de dramas que exaltan las hazañas de héroes nacionales, es inseparable de los esfuerzos del gobierno de Carlos III por la regeneración del país»<sup>67</sup>, pero tal función exigía temas de la historia española y, en cierta medida, obras no traducidas.

Obviamente, la muy celebrada y nada trágica *El sacrificio de Efigenia*, de Cañizares (estrenada en 1721), donde se incluye hasta un criado gracioso llamado Pellejo, forma parte de otros principios teatrales. La comedia de Cañizares —«who had transformed the French tragedy into a Castilian heroic drama»<sup>68</sup>—, publicada en la década de los cincuenta, fue vista muy probablemente por Jovellanos en Sevilla, donde se representó en 1768, el 8 de diciembre de 1771, etcétera.<sup>69</sup> Bruno Solo de Zaldívar estrenó, posteriormente, el 30 de noviembre de 1772, en el teatro de la Cruz de Madrid, una segunda parte con el título *Satisfacer por sí mismo y venganza sin vengarse*<sup>70</sup>. La transmodalización y continuación de *Iphigénie* por ambos representantes del teatro no reglado interesan aquí no tanto porque ratifiquen la fortuna del texto original como porque aseguran, en algún grado, el conocimiento del tema por parte del posible público. A él llegará, pero

<sup>67</sup> René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia-Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976, pág. 385.

<sup>68</sup> I. L. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970, I, pág. 116. (Hay traducción en español: «Pathos» dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, 2 vols.) («Quien había transformado una tragedia francesa en un drama heroico castellano.»)

<sup>69</sup> F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro...*, op. cit., pág. 281.

<sup>70</sup> René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols., II, pág. 844.



ya en 1778, *Ifigenia en Aulide*<sup>71</sup>, en cuyo manuscrito se lee como «advertencia del corrector», Cándido M. Trigueros,

Esta tragedia cuyo excelente original fue uno de los más aplaudidos en el teatro griego, pasó con todo su mérito al teatro francés, manejada por la inmortal pluma de Mr. Racine; el primero que la acomodó al nuestro, no sólo la llenó de expresiones ajenas de nuestra lengua y de versos duros y flojos, pero dejó el acto quinto de un modo que parecía muy frío y falta de acción entre nosotros. Todos estos defectos se han procurado corregir ahora<sup>72</sup> [...].

El *Memorial literario* juzgó su estreno con algunas reservas sobre la traducción, a la cual atribuye «alguna languidez»<sup>73</sup>. En su estudio sobre Trigueros, Aguilar Piñal transcribe una curiosa anotación, añadida por mano ajena al final de la copia para el primer apunte: atestigua una recepción hartamente negativa, pues —entre otros comentarios que conviene omitir para quien no haya leído todavía la traducción de *Ifigenia*— se lee:

Lo que sí nos presenta, para que a la posterioridad 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<sup>74</sup>.

La tarea realizada por Trigueros para el estreno de 1788 es, «con casi total seguridad, una corrección de la versión de Jovellanos»<sup>75</sup>. En 1819, Francisco de Paula Díaz volvería al tema con una *Ifigenia en Aulis*, «refundida del griego y del francés ya acomodada al teatro español»<sup>76</sup>, según documenta *La Gaceta* del 27 de abril de aquel año. Sin embargo, este autor ya no podía beneficiarse de la tarea de Gaspar Melchor de Jovellanos: la traducción del escritor gijonés aguardaba a ser descubierta y leída casi dos siglos después.

Para acabar, el tratamiento de lo político no explica, en nuestra opinión, la traducción de *Iphigénie* por parte de Jovellanos, labor que por otro lado algo tuvo

---

<sup>71</sup> Se puso en escena el 7 de julio de 1778, en el Teatro del Príncipe de Madrid, según R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, II, pág. 743.

<sup>72</sup> *Tragedia de Ifigenia en Aulide. Tragedia nueva*, Biblioteca Municipal de Madrid 1-37-11, con aprobación de Santos Díez González; falta el cuarto acto. *Apud* I. L. McCLELLAND, *op. cit.*, I, pág. 337, n. 3.

<sup>73</sup> Véase Ada M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Maryland, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, pág. 121.

<sup>74</sup> *Un escritor ilustrado...*, *op. cit.*, pág. 184.

<sup>75</sup> A. C. TOLIVAR, *art. cit.*, pág. 63.

<sup>76</sup> A. M. COE, *op. cit.*, pág. 121.

de «ejercicio literario»<sup>77</sup> o, mejor, de aprendizaje. Además de la utilidad moral a la que tantas veces se refieren Horacio y todos los neoclásicos, las dos principales razones para que el asturiano vertiera al español aquella tragedia francesa debieron ser, en primer lugar, el deseo —compartido con Olavide, Aranda, Reynaud, Grimaldi, Trigueros, Nicolás Fernández de Moratín y otros muchos— de proveer los escenarios palaciegos de obras dignas del público cortesano, con la esperanza política y literaria de variar, en último término, el rumbo popularista de los escenarios españoles a favor de un teatro tan virtuoso como neoclásico; y, en segundo lugar, contar entre los modelos para las futuras tragedias españolas con la indiscutida bondad estética de los trágicos franceses, Racine e *Iphigénie* particularmente. En cualquier caso —y sin que nos competa opinar sobre la interpretación de Schlegel—, en la España de 1769, la lectura en clave histórica quedaba imposibilitada, porque nada permitía relacionar a Agamenón con Carlos III y a Aquiles con Aranda, y no cabía hallar un equivalente bélico que pudiera sublimarse mediante la comparación con la expedición a Troya: Luis XIV y Condé no tenían las mismas relaciones que las existentes entre el rey y el recién nombrado presidente del Consejo de Castilla, y nada había mínimamente parangonable con aquella guerra, ni siquiera con la que alió en 1672 a Francia e Inglaterra contra las Provincias Unidas.

---

<sup>77</sup> J. M. FERNÁNDEZ CARDO, «De Racine a Jovellanos...», ed. cit., pág. 105.