

Algunas consideraciones sobre la
Ifigenia de Jovellanos

ANA CRISTINA TOLIVAR ALAS
Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias
Eduardo Martínez Torner

RESUMEN: *La violenta contraposición entre la tradición dramática española y los cánones del teatro clasicista francés, cuyo máximo representante fue Jean Racine, dio lugar a que la recepción de este último en la España de los primeros Borbones ofreciese toda la gama de tendencias estéticas que, en el ámbito teatral, se sucedieron o simultanearon a lo largo del Siglo de las Luces. Un somero examen de todas y cada una de las traducciones y adaptaciones de Racine que se realizaron en España durante el siglo XVIII, sirve para contextualizar la Iphigenia de Jovellanos en el aspecto literario y corroborar que ésta fue la tragedia que, presuntamente corregida por Cándido M^a Trigueros, se representó en Madrid en 1788. En el plano biográfico se subraya la trascendencia de la amistad entre el prócer gijonés y los hermanos Cónsul-Jove y Requejo —en particular con el político, jurista, pintor y escenógrafo Juan Nepomuceno— como factor explicativo de la aparición de Iphigenia en el monasterio de San Millán de la Cogolla.*

PALABRAS CLAVE: Traducción, Adaptación, Barroco, Rococó, Prerromanticismo, Neoclasicismo, Comedia sentimental.

Tratando de no redundar en cuestiones de las que se ocupan con extensión, rigor y profundidad en esta edición los profesores Andioc, Lafarga y Sala Valldaura, sólo trataré de dar brevemente respuesta a tres interrogantes. El primero, ¿por qué y cómo se traduce a Racine en la España del siglo XVIII?; el segundo, ¿qué significa dentro de la producción dramática de Jovellanos la versión de *Iphigénie*, y qué suerte corrió esta traducción a lo largo del siglo XVIII? Por último, ¿qué explicación tiene que el manuscrito haya aparecido en San Millán de la Cogolla?

A la primera de estas preguntas sólo cabe contestar que se tradujo a Racine por razones políticas. El advenimiento de una dinastía francesa, la casa de Borbón, al iniciarse el llamado Siglo de las Luces supone un intento de *inculturación* sin precedente tanto en lo institucional como en lo artístico. En el campo de la literatura y, concretamente, del teatro, Racine se convierte —por delante del resto de autores dramáticos transpirenaicos— en el paradigma, en el modelo a imitar por su escrupulosa fidelidad a lo que se dio en llamar las «Reglas del Arte»¹. El choque entre la corriente de importación y la tradición nacional heredada de los grandes dramaturgos y comediógrafos españoles del XVII, sin duda habría de ser violento. Y no cabe mejor ejemplo de esta violencia que la primera adaptación de una tragedia de Racine que, ya con anterioridad a 1715, emprende José de Cañizares, según parece a instancias de la princesa de los Ursinos. Será precisamente *Iphigénie en Aulide* la víctima de esta primera hibridación. La denominada *Comedia nueva El sacrificio de Efigenia de cinco jornadas* es una disparatada pieza teatral en la que dos graciosos, Lola y Pellejo, se codean con los héroes mitológicos y donde sólo se respeta del original raciniano la división en cinco actos en lugar de los tres característicos del drama barroco español. Lo curioso de esta pintoresca adaptación es que gozó de gran fortuna en los escenarios a lo largo de casi todo el siglo, lo que prueba el fracaso del intento político de aclimatación del gusto francés fuera de los medios intelectuales y aristocráticos².

¹ A este respecto véase «La *Ifigenia* y la tragedia en el siglo XVIII», de Josep María SALA VALLDaura, en este mismo volumen.

² Sobre la recepción de Racine en España durante el siglo XVIII, remito, dentro de este mismo volumen, a la nota 11 de la Introducción a cargo de René Andioc, así como a la nota 13 del estudio de Francisco Lafarga «La traducción de tragedias francesas».

Habrà que esperar a mediados de siglo, bajo el reinado de Fernando VI, para encontrar nuevas versiones castellanas del teatro de Racine, esta vez mucho más respetuosas. Tal es el caso de la traducción en prosa de *Britannicus*, publicada por el académico Juan de Trigueros (Saturio Iguen) en 1752, y la de *Athalie*, dos años posterior, en verso y a cargo del futuro Secretario de la Academia de la Historia Eugenio de Llaguno y Amírola.

Siguiendo el orden cronológico de composición de las obras dramáticas racinianas, veamos resumidamente cuáles fueron la más y las menos traducidas al castellano en el siglo XVIII:

De *La Thébaïde* (1664) sólo se conserva, en la Biblioteca Nacional, una versión anónima manuscrita en prosa, que podría fecharse a mediados de siglo. De *Alexandre le Grand* (1665) no se conoce traducción alguna, quizá porque ya existían en el acervo patrio innumerables dramas barrocos sobre este personaje histórico.

Andromaque (1667) fue traducida en 1759 por la dama de origen irlandés Margarita Hickey como réplica a una versión anterior del académico Pedro de Silva. También realizó una adaptación muy libre de esta tragedia, mezclándola con elementos de *Iphigénie*, Tadeo Moreno González, en 1788, añadiéndole una continuación en 1804. En 1797 Luciano F. Comella convirtió *Andromaque* en un melodrama en un acto. Existen también noticias de una traducción finisecular en endecasílabos de Manuel María de Arjona, aunque no hemos podido hallarla.

La única comedia de Racine, *Les Plaideurs* (1668), no fue traducida —seguramente por la abundancia de obras españolas de este género y por la referencia que en el terreno de la comedia suponía Molière en el ámbito francés— mientras que de *Britannicus* (1669) se conserva la versión en prosa de Juan de Trigueros antes mencionada así como una refundición de esta en pluralidad de metros, que data de 1768 y de la que es autor Tomás Sebastián y Latre. La adaptación libre anónima titulada *Británico y Junia*, de la que se conservan dos manuscritos en la Biblioteca Nacional, parece también de esta misma década.

Bérénice (1670), quizá por ser la obra raciniana con un sentido trágico más sutil —la más alejada de lo efectista, de lo sangriento y de lo lacrimógeno— tampoco encontró traductor entre nuestros compatriotas, como tampoco lo encontró *Bajazet* (1672) puesto que el *Bayaceto* de Ramón de la Cruz se inspiró en Pradon y no en Racine. Por su parte, *Mithridate* (1673) fue traducida con anterioridad a 1777 por Pablo de Olavide.

Iphigénie (1674), además de la curiosa adaptación de José de Cañizares mencionada al principio, fue traducida en pareados endecasílabos por Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, quien la publicó en 1768. Veinte

años después, Cándido M.^a Trigueros corrige una versión anterior a la que reprocha «expresiones ajenas a nuestra lengua», «versos duros y flojos» y un acto v «muy frío y falta de acción». Aunque había indicios de que la versión corregida pudiera ser obra de Jovellanos, tal hipótesis no pudo ser confirmada hasta que el P. Juan Bautista Olarte halló recientemente el manuscrito, fechado en 1769, en el monasterio de San Millán de la Cogolla.

Phèdre (1677) fue objeto de imitación por parte de Cándido María Trigueros y de traducción parcial por parte de Cadalso, pero sólo fue vertida en su integridad por Pedro de Silva y por Pablo de Olavide, quienes —recordemos— habían traducido también *Andromaque* y *Mithridate* respectivamente. La *Fedra* musical que se representó en 1792 en los Caños del Peral, fue, en realidad, una ópera de Paisiello traducida para ser cantada en castellano.

En cuanto a las tragedias bíblicas, de *Esther* (1689), única pieza raciniana en tres actos, existen dos versiones que datan de la última década del XVIII, una atribuible a Comella y la otra a Pedro Bazán de Mendoza o a Félix Enciso Castrillón. Imitaciones de *Esther* fueron *Jahel*, de López Sedano (1763) y *Mardoqueo*, de Juan Clímaco Salazar. Por su parte, *Athalie* (1691), además de la traducción de Llaguno impresa en 1754, tuvo en 1788 una versión, de la que parece autor un tal Garchitorea, tan escrupulosamente literal que respeta incluso el metro alejandrino. En el extremo opuesto, Comella es autor del libreto de un oratorio libremente inspirado en la obra, que se representó ya entrado el año 1800.

Tras el estudio de todas estas versiones y del contexto político-cultural en que se realizaron o se representaron, queda patente que, al margen de las reacciones casticistas frente al teatro francés, existió a lo largo del siglo cierta intermitencia en el apoyo político a la recepción del teatro raciniano, especialmente fomentada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV por el conde de Aranda, antes y después del ascenso de Floridablanca a la Secretaría de Estado, resultando curiosa la atracción por las tragedias bíblicas a partir del estallido de la Revolución Francesa.

Otro dato digno de destacar es que las tragedias más traducidas, adaptadas y escenificadas fueron *Andromaque* e *Iphigénie*, sin duda por su carga melodramática y por prestarse a escenificaciones en las que aparecía al fondo el mar, tan del gusto del público madrileño. Hay que tener en cuenta que algunas versiones de Racine se realizaron exclusivamente para ser representadas en casas particulares de nobles y de ilustrados, otras para los teatros de los Reales Sitios, impulsadas por Aranda y Grimaldi, y otras para los teatros públicos, donde persistía la costumbre barroca de intercalar bailes, tonadillas, etcétera. Si los teatros de los Reales Sitios habían contado desde el principio con actores especializados,

habrá que esperar a la década de los 80 para que las compañías de los teatros públicos de Madrid presenten elencos perfectamente capacitados para abordar la tragedia clásica, actores como Isidoro Máiquez, formado en París, María Bermejo o Rosario Fernández, *La Tirana*³. Por otra parte, consta que a lo largo del siglo se representaron obras de Racine también en Barcelona, Sevilla y Valladolid.

En cuanto a la periodización estilística de las versiones, se observa que algunos autores como Cañizares o Pedro de Silva —en la primera de las dos traducciones que realizó de *Andromaque*— siguen anclados en el barroco. A la sombra de Montiano y la Academia del Buen Gusto, serían precursores de la Ilustración, por su respeto al original, Llaguno y Juan de Trigueros, mientras que Margarita Hickey, Sebastián y Latre o Pedro de Silva, en su segunda versión de *Andromaque*, se inscribirían en la estética rococó por su acomodación más o menos violenta a las reglas del drama clásico partiendo de la tradición barroca española. El duque de Medina Sidonia, Pablo de Olavide o Jovellanos entrarían, con matices, en la Ilustración que, a finales de siglo, presentará dos corrientes a las que de alguna manera se adhieren los traductores de las tragedias bíblicas: la prerromántica y la neoclásica⁴.

Respecto a la segunda cuestión, es decir, el significado de *Ifigenia* dentro de la obra de Jovellanos, hay que recordar que este, después de licenciarse, accedió en 1767 a la plaza de magistrado de la Real Audiencia de Sevilla, donde residió y ocupó diversos cargos hasta 1778. Durante su estancia en esta capital participó en la tertulia de Pablo de Olavide, quien promovía la traducción y la imitación del teatro clásico francés, lo que sin duda indujo al joven don Gaspar Melchor a redactar la primera versión de su tragedia *Pelayo* (1769) y, más tarde, en 1773, la comedia *El delincuente honrado*, inspirada en la comedia sentimental o *larmoyante* creada en Francia por Nivelles de la Chaussée. Nada mejor como ejercicio de aprendizaje, como iniciación al estilo que se pretendía imponer, que traducir a Racine. Por ello, parece claro que lo primero que hizo Jovellanos a los dos años de trasladarse a Sevilla y antes de lanzarse a la creación dramática propia, fue traducir *Iphigénie* en romance endecasílabo y marcar así, y también en otros aspectos, la diferencia con la versión en pareados endecasílabos que poco antes había publicado su contertulio el duque de Medina Sidonia.

Pelayo o La muerte de Munuza es la única tragedia original de Jovellanos. Escrita el mismo año que la traducción *Ifigenia*, fue corregida entre 1771 y 1772

³ Véase la Introducción de René Andioc a este volumen, así como la bibliografía citada en ella.

⁴ Acerca de los criterios seguidos para esta clasificación, remito a José CASO GONZÁLEZ, «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n.º 22 (1970), págs. 7-29.

y reelaborada entre 1782 —año en que se representó en Gijón— y 1790, aunque no aparecerá impresa hasta 1792. A principios de octubre de ese mismo año tuvo lugar su estreno en Madrid. En cuanto a *El delincuente honrado*, escenificada en Gijón posiblemente varias veces, la primera en 1782, no se estrenará en Madrid hasta 1793.

Las ideas de Jovellanos acerca de la función instructiva del teatro se plasmarán en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos y sobre su origen en España*, elaborada en Gijón en 1790 por encargo de la Real Academia de la Historia cuando, tras la caída de su amigo Francisco de Cabañero, se vio el ilustre asturiano obligado a abandonar la corte, estableciéndose en su ciudad natal.

Es evidente que la traducción de *Iphigénie* emprendida por Jovellanos se situó en un contexto sumamente favorable a la recepción en España del teatro al gusto neoclásico francés y, en particular, de las obras de Jean Racine, el más genuino representante del arte trágico, vinculado, además, al jansenismo. Aunque este intento de aclimatación ya se venía dando, como se dijo al principio, desde el advenimiento de los Borbones, conoció un momento de auge tras el nombramiento del conde de Aranda como Gobernador General del Consejo de Castilla (primer ministro) en 1766, una vez sofocada la corriente antirregalista y antijansenista que acababa de protagonizar el motín de Esquilache. Efectivamente, en la página inicial del manuscrito de reciente aparición se hace constar que esta *Ifigenia* se hizo para ser representada en los teatros de los Reales Sitios. Fue también, con bastante probabilidad, la escenificada en Sevilla el 22 de junio de 1778 —sólo una semana antes de que el Ayuntamiento suspendiese las representaciones teatrales— gracias al gigantesco impulso dado a la actividad dramática en la capital hispalense por Pablo de Olavide desde su nombramiento como Asistente (corregidor) en 1767 hasta su condena por la Inquisición en aquel mismo año de 1778⁵.

La *Ifigenia* de Jovellanos fue «corregida» para su representación en Madrid en 1788, un año después de que Aranda —que había sido destituido de su cargo y enviado como embajador a Francia en 1773— regresase de París e iniciara su guerra contra Floridablanca, quien había dado orden de cerrar los Teatros Reales en 1777. De esta corrección anónima —aunque atribuida en una anotación a Cándido María Trigueros— se conservan dos ejemplares manuscritos

⁵ Sobre la política teatral de Olavide en Sevilla y su decisivo impulso a la traducción de obras francesas es obligado remitir a dos estudios fundamentales: Marcellin DEFURNEAUX, *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado (1725-1803)*, París, Presses Universitaires Françaises, 1959, y Francisco AGUILAR PÍNAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo, 1974.

en la Biblioteca Histórica de Madrid. La modificación fundamental recae en el quinto acto de la tragedia, que el corrector trata de «dinamizar» alterando notablemente no sólo la traducción que toma como base, sino el propio original de Racine.

La relación entre Jovellanos y el clérigo y escritor toledano Cándido María Trigueros, ocho años mayor que él, fue de estrecha amistad y de incondicional apoyo del primero al segundo, quien se dirigía al polígrafo gijonés llamándole «mi favorecedor». La correspondencia entre ambos que ha llegado a nosotros consta de nueve cartas remitidas por Jovellanos —cuatro fechadas en Sevilla en 1778 y otras cinco en Madrid en 1884— y tres por Trigueros, fechadas las tres en Carmona, dos en 1778 y otra en 1783.

Se plantea aquí una nueva cuestión: ¿cómo es posible que Trigueros, tan amigo y admirador de Jovellanos, le trate con tal dureza cuando, presuntamente, corrige su *Ifigenia*? Ciertamente es que se trata de una obra de juventud, de una primera incursión del polígrafo gijonés en la literatura dramática, pero no por eso dejan de chocar los términos que se utilizan en la «Advertencia del corrector» cuando, como ya se ha dicho más arriba, se censuran en el original «expresiones ajenas a nuestra lengua», «versos duros y flojos», un acto v «muy frío y falto de acción», etcétera. Cabría pensar, al margen de otras consideraciones, que pudo tratarse de una «venganza» por la carta que Jovellanos le dirigió desde Madrid el 9 de noviembre de 1784 en la que, refiriéndose a la despiadada crítica de Forner al poema *La riada* de Trigueros, recomienda a este: «Tómelo usted con cachaza [...] Déjese de hacer poesías que son la piedra de choque donde tropiezan nuestros aprendices de literatos»⁶.

Lo cierto es que la «corrección» que se atribuye a Trigueros es un texto que vierte el original raciniano de forma relativamente literal, aunque se permite libertades tales como la ya aludida de distribuir entre varios personajes una extensa tirada de Ulises en el acto v, lo que parecería más del gusto del público español acostumbrado al drama barroco. La unidad de metro es, por el contrario, un rasgo clasicista que se encuentra tanto en el manuscrito de San Millán como en la corrección, mientras que la división en escenas desaparece en esta última.

Si la traducción de Jovellanos estaba destinada inicialmente a los teatros de los Reales Sitios —y cabe la posibilidad de que se haya representado en Aranjuez en 1771—, la versión corregida fue representada en Madrid, en el teatro

⁶ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras Completas. II. Correspondencia*, ed. José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1985, pág. 292.

del Príncipe, entre los días 7 y 10 de julio de 1788. La crítica publicada en el *Memorial literario* (julio, 1788) fue muy favorable, aunque matizaba:

Hay en el original grandes imágenes, pinturas muy vivas, efectos vehementes y tiernos. En las traducciones apenas puede conservarse un tercio de la fuerza del original.

La afluencia de público decayó notablemente a partir de la segunda representación aunque, como explica René Andioc, eso era algo habitual. La compañía encargada de escenificar la obra fue la de Martínez y la gran triunfadora fue Rosario Fernández, *La Tirana*, en el papel de Clitemnestra.

Por último, veamos cómo y por qué llegó la *Ifigenia* de Jovellanos al monasterio de San Millán de la Cogolla.

De la existencia de esta obra se tenía noticia a través de Cotarelo y Mori, quien seguramente la tomó del repertorio de los teatros cortesanos que Grimaldi envió al corregidor de Madrid en 1770 con el propósito de que algunos de los títulos fueran representados en la capital. Entre estos títulos figura una *Iphigenia* atribuida a Jovellanos. Por otra parte, la «corrección» atribuida a Trigueros estaba claro que tomaba como base una versión respetuosa con el original y no la libérrima adaptación de Cañizares ni, por supuesto, la del duque de Medina Sidonia. ¿Se trataba de la *Ifigenia* de Jovellanos? Para que las piezas encajaran sólo hacía falta que apareciese el texto, pero el texto no aparecía por más que se buscó durante décadas, y Jovellanos seguía siendo tan sólo un hipotético traductor de Racine. Hasta que en 2007 el Padre Juan Bautista Olarte, archivero-bibliotecario del monasterio de San Millán de Yuso, nos sorprendió con este hallazgo que venía a completar el puzzle⁷.

Y es aquí donde surge la figura del monje emilianense asturiano fray Braulio Cónsul Jove como receptor de numerosos documentos que le envían sus hermanos, documentos que el Padre Olarte examinó exhaustivamente y de los que ha dado noticia en su estudio preliminar a la edición príncipe de la traducción que nos ocupa. Se encuentran entre ellos, además del manuscrito de *Ifigenia*, copia de dos cartas dirigidas por Jovellanos al rey desde Bellver, cartas que jamás llegaron a su destino al haber sido interceptadas por Godoy.

Fray Braulio, cuyo nombre en el siglo era el de José Cónsul Jove y Requejo, fue el benjamín de nueve hermanos entre los que hubo destacados científicos,

⁷ Juan B. OLARTE, «Un inédito de Jovellanos en San Millán», en *Iphigenia. Tragedia escrita en Francés por Juan Racine y Traducida al Español por Dn Gaspar de Jove y Llanos* [...], Gijón, Fundación Foro Jovellanos, 2007, págs. 63-76.

empresarios, escritores y artistas. Consta por el extracto del testamento, que tuve la fortuna de encontrar, que fray Braulio aún vivía en 1850⁸. ¿Por qué poseían los hermanos Cónsul Jove documentos de Jovellanos? Sin duda, por razón de parentesco y por la amistad que les unía al polígrafo gijonés. ¿Por qué los enviaron a San Millán? Posiblemente para asegurar su custodia y por el carácter secreto de algunos de ellos.

Pero aún hay más, y es que fue precisamente el teatro lo que más estrechó el vínculo entre Jovellanos y Juan Nepomuceno Cónsul, hermano de fray Braulio. Ello se debió a que Juan Nepomuceno, que ostentó importantes cargos públicos, fue además un excelente artista plástico y fundador de la Escuela de Dibujo de Oviedo, que daría origen a la Academia de Bellas Artes de San Salvador, a partir de la cual se implantarían las enseñanzas artísticas de carácter oficial en Asturias.

Pues bien, en la primera de las dos cartas que se conservan dirigidas por Jovellanos a su primo lejano y gran amigo Juan Nepomuceno Cónsul⁹, fechada en Gijón el 17 de julio de 1782, don Gaspar Melchor le encarga el diseño de escenografía para *El delincuente honrado* con estas palabras:

No quisiera que usted olvidase lo que hablamos aquí sobre idear un dibujo para una escena de cárcel. Si usted viniese aquí se podrá pintar a su vista; pero si no hágame el gusto de enviar alguna estampa que nos pueda servir de gobierno.

Se deduce de este testimonio que en esos momentos se encontraba Jovellanos inmerso en los preparativos del estreno en Gijón de sus obras dramáticas originales, que se mantendrían en cartel, al menos intermitentemente, durante casi un año. Corroboración este hecho la segunda de las cartas de Jovellanos a Cónsul, fechada el 22 de marzo de 1783 en la que, tras rogarle que realice para él una miniatura en marfil, añade

si VM. está resuelto a malgastar en mi obsequio algunos momentos y alguna vez le llevara la casualidad a Gijón con motivo de ver representar *El delincuente honrado*, o el *Pelayo*, o con otro, puede tentar este capricho y ejecutarlo.

⁸ Véase Ana Cristina TOLIVAR ALAS, «¿Quién fue Braulio Cónsul» en *La Nueva España* (suplemento *Siglo XXI*), Oviedo, 5 de agosto de 2007, págs. 2-3.

⁹ Ambas cartas fueron publicadas por primera vez en *El Carbayón*, Oviedo, n.º de 4 de marzo de 1885, probablemente por Fermín Canella («Dos cartas inéditas de Jovellanos a don Juan N. Cónsul, fundador de la Escuela de Dibujo de Oviedo»). Están recogidas en el citado tomo II (*Correspondencia*) de las *Obras Completas* de Jovellanos (1985) donde figuran numeradas como 120 y 146 (págs. 221 y 253 respectivamente). Los manuscritos originales se encuentran en el Archivo Tolivar-Alas (Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala»).

Parece, pues, evidente la implicación de Cónsul, como autor de los decorados, en las representaciones gijonesas del teatro jovellanista.

Concluiré confesando la emoción que sentí al escuchar la voz que desde San Millán me confirmaba que la *Ifigenia* hallada por el padre Olarte comenzaba con los versos: «Sí, el mismo Agamenón, tu soberano, es quien te ha despertado y quien te habla», es decir, los mismos con que se iniciaba la «corrección» anónima de 1788, quedando así definitivamente confirmada mi hipótesis de que tras esa «corrección» estaba la versión de Jovellanos. Pero no menos apasionante resultó ver subir a las tablas y cobrar vida a esta *Ifigenia* 240 años después de su composición y en el coliseo gijonés que lleva el nombre del ilustrado. Fue el 5 de febrero de 2009 cuando la compañía Nun Tris puso en escena *Ifigenia*, la única pieza dramática de Jovino jamás representada hasta entonces en su villa natal. Un auténtico viaje por el «túnel del tiempo».