



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Clàssica

DE LA *IFIGENIA EN ÁULIDE* DE EURÍPIDES A LA *IFIGENIA IN AULIDE* DE MANUEL LASSALA

TESIS DOCTORAL (DOCTORADO INTERNACIONAL)

Presentada por:

María Sebastià Sáez

Dirigida por:

Dr. D. Marco Coronel Ramos

Dra. D^a Carmen Morenilla Talens

Programa de Doctorado:

220 D AUTORES, TEXTOS Y LECTORES.

EL PATRIMONIO DOCUMENTAL

Y BIBLIOGRÁFICO DE LA CULTURA.

VALÈNCIA 2015

*A ti que eres el favorable viento
que acompaña mis naves a buen puerto.*

*A mi familia por su amor
y apoyo incondicionales.*

*A mis amigos por ser
mi segunda familia.*

Agradecimientos

La presente tesis doctoral se enmarca dentro de los proyectos de investigación FFI2009-12687C02-01, “Género y formas de concepción y expresión en el teatro griego y su proyección en la tradición clásica”, y FFI2012-32071, “El personaje secundario a través de su interacción en la obra dramática: su configuración y desarrollo en el teatro grecolatino y en la tradición clásica”.

Quisiera en primerísimo lugar vaya todo mi agradecimiento a mis Directores, Marco Coronel Ramos y Carmen Morenilla Talens, ambos inspiradores y promotores de la presente Tesis, sin cuya sabiduría y buen hacer nunca hubiera sido posible llevarla a cabo. Asimismo al Prof. Enrique Rodrigues-Moura por su hospitalidad en Bamberg y ayudarme a abrir mi investigación a nuevos campos.

Gracias a todos y cada uno de mis profesores de Filología Clásica por sus inestimables enseñanzas y al personal administrativo del Departamento por haberme brindado siempre su ayuda.

Toda mi gratitud a mi familia, a mis padres, a mis tías y a los que ya no están, por haberme dado la mejor educación que pudiera haber tenido e inculcarme los valores que han hecho de mí la mujer que soy hoy.

Mi mas sinceros agradecimientos a mis compañeras y amigas classicistas por compartir tantas peripecias y avatares y estar siempre a mi lado. A mis amigos de toda la vida por acompañarme en el camino durante todas estas décadas. A mis amigas de las que en los últimos tiempos nunca me han faltado los ánimos para terminar la presente Tesis. A mis compañeros de trabajo y alumnos por haber hecho de mi profesión un placer durante los últimos años. A mis compañeros de Doctorado por ser un ejemplo a seguir.

Gracias a los que además de vuestro apoyo habéis contribuido de manera académica a mi labor investigadora y a finalizar la Tesis: a Laura Monrós por haber sido amiga, guía y haberme ayudado tantas veces con el inglés, a Andrea Navarro por haberme ayudado a conocer Mary Ward, *la Jesuita*, y aportar luz al mundo femenino dentro de la Compañía de Jesús, a Jaume Polo por haberme socorrido con las correcciones del inglés presentándome a Profa. Natalie Murray, quien se encargó de revisar el texto en dicha lengua, a la Profa. Julia Benavent por sus indispensables indicaciones para revisar la edición de la *Ifigenia in Aulide* de Lassala y a Francesca Lanza por haberme ayudado con la revisión del texto italiano de la misma, a M^a Engracia Muñoz por haberme ayudado a encontrar solución a las cuestiones de maquetación, al Prof. Juli Leal por sus enseñanzas del mundo del teatro a Flavio Ferri-Benedetti por su inestimable ayuda con los asuntos musicológicos y acudir siempre presto a mis dudas con el italiano setecentista y al Prof. Andrea Bombi por asesorarme también en la musicología y ayudarme a ubicar a Lassala en el complejo mundo del *Settecento*.

A todos en definitiva, que habéis sido muchos, quienes de uno u otro modo habéis contribuido en este largo periplo, esta Tesis es también vuestra.

Agradecimientos	
1. INTRODUCTION	1
2. MANUEL LASSALA Y SU CONTEXTO	10
2.1. El contexto jesuítico	10
2.1.1. Introducción	10
2.1.2. Educación jesuítica	19
2.1.2.1. Introducción: importancia y repercusión	19
2.1.2.2. Estructuración general y organización	23
2.1.2.3. Materias impartidas.....	30
2.1.2.4. Relación con las Universidades	39
2.1.2.5. El problema de la expurgación de los textos clásicos.....	41
2.1.2.6. La educación femenina	48
2.1.3. Teatro jesuítico.....	52
2.1.3.1. Introducción: orígenes y finalidad	52
2.1.3.2. Principales autores y obras.....	60
2.1.3.3. Características generales	64
2.1.3.4. Repercusiones sociales.....	74
2.1.4. Jesuitas expulsos: la cultura hispanoitaliana setecentista	75
2.1.5. Molinismo vs. Jansenismo	85
2.2. Manuel Lassala Sangermán	91
2.2.1. Biografía y formación	91
2.2.2. La poética clásica del Settecento italiano	94
2.2.3. Obra.....	99
3. IFIGENIA EN ÁULIDE	107
3.1. Introducción	107
3.1.1 Manifestaciones literarias previas a Eurípides.....	107
3.2. La Ifigenia de Eurípides	114
3.2.1. Introducción del mito	114
3.2.2. El tratamiento del mito: tradición e innovación.....	122
3.2.3. Personajes y el coro	129
3.2.4. Estructura de la tragedia.....	142
3.3. Traducciones de <i>Ifigenia en Áulide</i> en el siglo XVII. La traducción de Erasmo de la <i>Ifigenia</i> de Eurípides.	144
3.4. La Ifigenia de Racine	151
3.4.1. Introducción	151
3.4.2. Port-Royal	153
3.4.3. Iphigénie	157
3.5. Primeras recreaciones hispanas de las tragedias clásicas (s. XVI, XVII y XVIII): la <i>Ifigenia</i> de Jovellanos	167
3.5.1. Primeras recreaciones hispanas.....	168
3.5.2. La <i>Ifigenia</i> de Jovellanos	172

3.6. La <i>Ifigenia</i> de Lassala frente a la <i>Ifigenia</i> de Eurípides y Racine	177
3.6.1. Presentación de la tragedia.....	177
3.6.2. Comentario de pasajes	183
4. CONCLUSSIONS	255
5. APÉNDICE I	261
6. APÉNDICE II	352
7. BIBLIOGRAFÍA	373

1. INTRODUCTION

In this thesis *De la Ifigenia en Áulide de Eurípides a la Ifigenia in Aulide de Manuel Lassala* ('From Euripide's Iphigenia at Aulis to Manuel Lassala's Ifigenia in Aulide') a comparative and developmental analysis of the myth of Iphigenia will be studied focussing on Euripides' *Iphigenia in Aulis* to Manuel Lassala Sangermán's *Ifigenia in Aulide*. Sangermán, originally from Valencia, was a Jesuit and dramatist who developed his work in Bologna, Italy. This work is based upon two main sources; the aforementioned Euripides' Iphigenia and the classic 18th century French tragedy: Racine's *Iphigenia*.

The original idea for this thesis was derived from the desire to shed light upon Lassala's *Iphigenia*. Lassala's tragedy has never been studied, or indeed republished, since its original publication in Bologna in 1779. Furthermore, no academic research literature on the work exists. By conducting an in-depth analysis of the work and the context in which it was written, this thesis will comment on and explore the causes and reasons for the evolution of the Iphigenia myth from Classical Greece to Italian *Settecento*, taking into account society and literary tastes during the period.

Thus this thesis is an interdisciplinary study with its starting point in Classical Philology and it then expands to include other fields such as: Comparative Literature and Humanism. In this way, it is a *reception work*: its basis is a neoclassical tragedy, and using Euripides as a reference, it seeks to further study the context in which the author was writing.

Besides the study on *Iphigenia* this work will provide two appendices: one of which is Lassala's *Iphigenia* edition, and the second an analysis of Lassala's other neoclassical work.

By including a my own edition of Lassala's *Iphigenia in Aulis*, it is the intention of this thesis to showcase Lassala's work as a whole and to increase awareness of the tragedy, not only focussing on the pieces selected for analysis. In view of this, the second appendix presents a wider view of Manuel Lassala as a neoclassical tragedian. It is worth bearing in mind that in general, Lassala's religious plays are better known than his tragedies.

The thesis is consequently divided in two main content sections. The first of them is devoted to Lassala's context, biography and work. Therefore, the thesis begins with a study of the Jesuit world, focusing on the key points of influence on Lassala's work: Jesuit education, Jesuit theatre, and the theological dichotomy of *Jansenism versus Molinism*. After dealing with the religious background; Lassala's persona, biography and academic formation are then discussed. It should also be noted that before talking about his work, discussion is given to the classical *Settecento* Poetic by whom he was influenced.

The second content section is devoted to *Iphigenia*: the myth evolution and the analysis of Lassala's tragedy compared to its sources. To begin this section of the work, an introduction to the myth concerning the literary works previous to Euripides is provided, and then the focus is centered upon Euripidean *Iphigenia in Aulis*. After this,

the myth in the 17th century is examined, with emphasis being placed on Erasmus' translation of Euripides' *Iphigenia*. The thesis then continues with a thorough discussion of Lassala's secondary main source: Racine's *Iphigenie*.

Since the general structure has been elaborated, the focus will now be on each chapter. In this segment the process of selection will be explained, as will the methodology used and how it was developed. My PhD studies began and took place mostly in the *Universitat de València*, however they were completed in the *Otto-Friedrich-Universität Bamberg*. The research stay in Germany enabled the possibility of opting for an International PhD, and above all, offered the chance of broadening and enriching my studies. While my understanding of theology increased, it was also possible to further my knowledge in classical, French, and *Hispano-Italian* sources and I was able to find many bio-biographical references to Lassala.

Before writing about Lassala's *Iphigenia* it is necessary to discuss the author, his work and the context in which it was written, which undoubtedly influenced the tragedy. Lassala is a Valencian writer who, owing to the Jesuits expulsion by Carlos III in 1767, was forced to go into exile in Bologna. It was in Bologna that he published *Iphigenia*. Lassala became one of so-called Hispano-Italian authors, who came from Spanish origins but adapted perfectly to the Italian language, culture and academic life.

While there is not a wealth of biographical information available on Lassala, what is available is utilised within this thesis.¹ His biography is supported by the study

¹ I could seek it by, both, direct and indirect ways.

of the influential aspects of his educational and religious background, and the Italian 18th century culture. Without a doubt these two factors: his (religious) education and his life as a writer in the Italian *Settecento*, were both determinants in his work.

As a result of this, the Jesuit context is essential when addressing the neoclassical writing of a Christian author. The vision of the myth had to have been affected, somehow or other, by Christianity. The passage of time and the author's vision also play a key part in affecting works.

The first part of the following section is a general introduction to the origin of the Society of Jesus, its evolution in the 18th century, and its cultural and socio-political influence from the 16th century to the Setecentista epoch. Despite the study of the Society of Jesus not being the main objective of this work, it should be noted that its influence on Lassala and his work is undeniable hence the inclusion of its study; this was especially relevant in the Renaissance and the Modern Era. Therefore, it is pertinent to explain some of the power it had in Europe, Asia and America. Moreover, it is wise to note the fascination, as well as the controversy, the Society of Jesus brings due to its invaluable archive information and historical sources, even aside from the implied religion issues.

The following chapter of the thesis is devoted to Jesuit education. The Jesuits were characterized by their powerful and prestigious teaching practice. Here their teaching system, the subjects and the connection between the Jesuit Schools and the Universities will be explained. Of this, perhaps the most interesting part is the

relationship with Classical Philology: Latin and Ancient Greek studies, Classical Literature, Rhetoric, and Oratory, whilst under the Catholicism influence. The study of this relationship allows us to better understand Lassala's classical knowledge and how could he have assimilated *pagan* education with a Christian viewpoint.

Once these essential general points have been dealt with, the thesis moves on to more specific areas: the *censure* of the classical texts and feminine educational training. As has already been stated whilst studying the Jesuit Educational Program, classical culture had a valuable presence on the educational curriculum and the extend of which will be discussed in this section. The Jesuits appreciated the incalculable pedagogic value of the Graeco-Latin texts and acknowledged their usefulness in teaching classical languages, oral expression and theatre. Yet not all classical authors were appropriate for the Christian moral. While it is true that some of them were less problematic like Cicero and Seneca, others were far from the Christian doctrine such as Terentius.

Therefore, the Jesuits had to censure the classical texts: modifying or, blatantly supressing, some of their components. After this process, the texts could be used in class without being a threat to the Jesuit morals. This way of reading classical texts, at least in his childhood and early youth, influenced Lassala's vision of classical literature.

Other specific point, although traditionally overlooked as an area of study, that proved invaluable to this thesis was women's education. One of the items this study is focused on is the feminine characters' portrayal: as in Euripides and Racine, their related sources, and of course, in Lassala. It was exceedingly helpful to explore the role

of women in the Society of Jesus and how it this was reflected in Lassala's tragedy. This area will be studied beginning with the Greek tragedy until the setecentista era under the influence of the *Court culture* and Christianity.

Let us now turn to another large chapter devoted to Society; the Jesuit theatre. The main feature of this kind of theatre, also known as *school theatre*, was eclecticism. It combines biblical, hagiographical, classical and popular elements, with spectacular performances. The theatre was a strong pillar in Jesuit education, since it promoted the practice of Latin language, oratory and oral expression, and it also provided a way of indoctrinating moral values. It was surely the origin of Lassala's theatrical experience, and also of other great Spanish playwrights such as Lope de Vega. In time, Lassala changed the *school theatre* for the *Court Theatre*. More often than not, the Jesuit, applied the *school theatre* eclecticism to his neoclassical dramas, or *Court dramas*, with great success.

There are two other remaining aspects concerning the Jesuit world and the investigation of this thesis. The first of them is the dichotomy of *Jansenism versus Molinism*. Accordingly, this particular section is an incursion into the Theology area that will be applied in the passage commentary. Jansenism and Molinism are two different Christian philosophic-theological movements. Principally the difference between them is that Jansenism is determinist and Molinism is based on *free will*. Lassala was educated, because he was Jesuit, in Molinism, while his main sources Euripides and Racine were determinists. Euripides was a determinist because of his *fatum* classical vision and Racine because he was educated in the Jansenist religious

institution, Port-Royale. It was due to these varying influences that resulted in Lassala combining the determinist and indeterminist beliefs.

The study of the exiled Jesuits and the conditions of expulsion forms the following chapter of the thesis and was a much-needed area of investigation in view of Lassala's exile in Italy. It is important to keep in mind that the existence of this special group of Hispano-Italian writers, the majority of who were exiled Jesuits, held onto their Spanish roots while being educated in the main Italian cultural aspects. During this time, they expertly combined Spanish tradition with Italian *Settecento*.

Moving onto the last chapter of this section, all available biographical data about Lassala is dealt with, paying special attention to his academic training and his late development as a teacher, writer and humanist. After this, an overview of Lassala's work is offered; including general aspects of Setecentista Italian Poetic traced that proved essential to his work.

Once Lassala's persona and context have been carefully studied and analysed, and Lassala has been contextualised within a wider framework, the thesis begins to study *Iphigenia* and the development of her myth from Ancient Greece in relation to the Christian world. The initial chapters at this point include a theoretic but reflexive preliminary study about the myth, which makes reference to Lassala's direct and indirect influences through the centuries. In order to achieve this, it is imperative that the literary works prior to Euripides are considered. Before Euripides described the myth in the Classical Era, there were numerous previous allusions to the Iphigenia myth.

An example of this can be found in the Homeric Poems that feature some obscure references. In addition, Sophocles and Aeschylus wrote about the myth in two tragedies.

Euripides' *Iphigenia in Aulis* is a cornerstone of this investigation. The thesis consequently devotes time to looking into Euripides' contributions to the myth, his interpretation of it and how he substantiated it for the next centuries. The focus is placed on Euripides treatment of his characters: the blurring of traditional distinctions main and the secondary characters, the contraposition between male and female characters, and the evolution of the latter.

The theoretic part finishes with Erasmus' translation of Euripides *Iphigenia*, Racine's *Iphigenia* and the first Spanish versions of the myth. The Erasmus Translation, though not one of the main sources, is crucial to the history of the myth as many authors who were not be able to read Ancient Greek (although this was not the case of Lassala) used it to access the Euripides tragedy. In Racine's *Iphigenia* the innovations ahead of Euripides and the religious education of Racine are contemplated. Finally, the purpose of the last chapter before Lassala's *Iphigenia* is to highlight the first Spanish neoclassical tragedies, especially Jovellano's translation from the Racine one.

The last part is dedicated to the study of Lassala's *Iphigenia* where, after a general introduction, the previous studies are put into practise and the most relevant passages to the myth evolution are studied with Christian characteristics, character portrayal and predestination being used to guide the analysis.

In the first appendix an own edition of the Lassala's tragedy is provided. The thesis follows an intermediate approach, in which I have retained the spelling of the original text and have modernised the punctuation, accentuation and the use of capitalisation, I have also clarified some minor hesitations. I have taken care to respect the original text, while also taking the opportunity to make it more comprehensible to the modern reader, given the difficulties often posed by an 18th century text.

In the second appendix research is provided on Lassala's minor classical works, four *scene liriche*, and their sources: *La partenza de Enea*, *Didone abandonata*, *Il misántropo* and *Andromaca*. With these appendix we complete the vision of Lassala as a neoclassical dramatis.

To conclude, the thesis' bibliographic and citation criteria will be briefly examined. Here an intermediary approach has also been implemented. In the body of the work, the text will be quoted according to the *American style*, however the references have been added as footnotes so as not to add unnecessary hindrance to the flow of the text. This style also allows the addition of extra information in the footnotes when relevant and necessary. Finally, the bibliography has been divided into primary and secondary sources for clarity.

2. MANUEL LASSALA Y SU CONTEXTO

2.1. El contexto jesuítico

2.1.1. Introducción:

En 1534 Ignacio de Loyola funda la orden religiosa de la Compañía de en París bajo el lema de hacer las cosas *Ad Maiorem Dei Gloriam*¹ ('para mayor gloria de Dios'). Aunque no es hasta el 27 de septiembre de 1540 cuando el papa Pablo III a través de la bula *Regimini militantes Ecclesiae* confirma la existencia jurídica de la Compañía, produciéndose así su nacimiento oficial.²

A partir del 22 de abril de 1541, Ignacio de Loyola, comienza a dirigir la Compañía de Jesús, dotándola de unas características distintivas frente a el resto de órdenes religiosas de la época, a saber, un voto concreto de sumisión absoluta al papa, que se sumaba a los tres votos característicos del resto de órdenes: pobreza, caridad y castidad.³

La existencia de la Compañía permite por sí misma hablar de la historia intelectual del Renacimiento y, por otro lado, explica el sistema de saberes propio de las

¹ Bortolossi & Costa (2013: 2888)

² Sousa (2003: 5)

³ Bortolossi & Costa (2013: 2889) *cf.* Costa (2004)

Universidades medievales, dando paso a una configuración académica moderna, en la que las ciencias quedan separadas de la filosofía.⁴

Esta relación entre la orden ignaciana y el Humanismo no siempre se ha visto de forma clara y evidente, ya que un principio pareciera que la relación entre una y otro fuera meramente tangencial y que sus bases espirituales, teológicas y pastorales fueran puramente medievales. Asimismo, también se ha tenido la idea de que sólo se acercaran al humanismo en lo tocante a la educación, en las prácticas pedagógicas y docentes que se llevaban a cabo en sus colegios.⁵ Este postulado se sustenta en el hecho de que, en su fundación, la Compañía se encuentra más cercana a la escolástica, sin que se haya tenido demasiado presente que la orden ignaciana se transforma y evoluciona a lo largo de los siglos, incluso hasta nuestros días.⁶

Lo que apunta que los principios teológicos habían de ser refundados, el acercamiento a los textos clásicos se vuelve más historicista, basándose sobre todo en la patristica y su modelo retórico clásico, lo que suponía una ruptura con el modelo escolástico tradicional.⁷ Por otro lado, la fundación de sus colegios, tema que, como veremos más adelante, será de gran relevancia para nuestros estudios, supuso una total aceptación de los preceptos humanísticos, que serían asumidos en su modelo pedagógico y didáctico.

⁴ Fabre (1995: XII)

⁵ O'Malley (1995: 381)

⁶ Kristeller (1979)

⁷ O'Malley (1995: 387-397)

Así pues, a través de estas dos vías: del *ethos* religioso-pastoral intrínseco a la Compañía primigenia y la vía más puramente intelectual que comprendía la recuperación de los textos clásicos y el estudio de los mismos como herramienta fundamental educativa, la orden ignaciana se ve ligada al Humanismo desde los albores de la misma. Esta relación irá en aumento conforme avancen los tiempos.

En las últimas décadas, más concretamente en los últimos quince años, los estudios sobre los jesuitas han ido en aumento, abandonando su carácter apologético para adoptar un cariz científico, ya que la historia de la Compañía es esencial para abarcar la Época Moderna, no sólo en Europa sino también en Oriente y ultramar.⁸

La historia de la Compañía de Jesús fue durante mucho tiempo escrita por los propios jesuitas; pero en los últimos años esto ya no es así: estudiosos de diversos campos —ciencia, filosofía, teatro, arte, literatura— han investigado las fuentes jesuitas no sólo para profundizar en la historia de la Compañía, sino en la historia de la modernidad a través de aquella.

La renovación de la Compañía en estas dos últimas décadas ha permitido una apertura de ésta hacia el mundo intelectual laico, rompiéndose el hermetismo historiográfico interno que se había llevado a cabo durante varios siglos. Ello ha dado origen a fructuosas investigaciones acerca tanto de la orden ignaciana en sí, como de la cultura escrita en la alta Edad Moderna.⁹ De este modo se ha ido diluyendo la *leyenda negra* que ha acompañado a la orden a lo largo de su historia y se ha mostrado su

⁸ Maldavsky (2014: 74)

⁹ Romano (2014: 244-245)

capacidad de adaptación a los entornos con los que entró en contacto y, por ende, su eclecticismo y flexibilidad.

Este interés historiográfico por el mundo jesuítico se debe a diversos motivos como a la fascinación que produce la figura de Ignacio de Loyola,¹⁰ la universalidad de la Compañía o la eficacia de actuación de sus miembros. Además su carácter globalizador y su innovadora metodología pedagógica, la implicación de los jesuitas en numerosos episodios claves para la conformación de la identidad moderna y su capacidad de comunicación mediática consiguieron construir una imagen esplendorosa y triunfalista de la propia Compañía como contrarreformistas. A todo ello se suma la inmensa riqueza bibliográfica y documentalista que contienen sus archivos, que ha permitido abordar los estudios jesuíticos, y, en definitiva, los estudios historiográficos acerca e la configuración de Europa y gran parte del mundo desde los siglos XVI-XVIII.¹¹

Su influencia se extendió no sólo al ámbito eclesiástico, sino también a las cuestiones políticas y de estado,¹² abarcando todos los territorios que, de uno u otro modo, quedaron bajo el influjo del catolicismo tridentino.¹³ Por consiguiente, las incipientes monarquías absolutas y el resto de instituciones, tanto seculares como religiosas, quedaron a la sombra de la Compañía en lo que respecta al uso de todos los medios de comunicación, que fueron signo del comienzo de la Edad Moderna.

¹⁰ Para saber más sobre la figura de Ignacio de Loyola *cf.* Plazalaola (1995).

¹¹ Martínez Millán, Pizarro Llorente & Jiménez Pablo (2012: 16)

¹² Martínez Millán, Pizarro Llorente & Jiménez Pablo (2012: 16)

¹³ Romano (2014: 244)

Esta extraordinaria capacidad mediática se manifestó en distintos campos a través de la palabra y de la imagen: palabras tanto manuscritas e impresas —cartas, relatos de jesuitas ilustres, historias de las misiones, historias de los colegios— como orales —teatro, docencia, predicación—; las imágenes, por su lado, podían ser perennes —arquitectura, pintura, escultura— o efímeras —teatralizaciones con imágenes y música en el marco de sermones o celebraciones festivas, grabados en hojas volanderas y estampas devocionales—.

El poder que la Compañía adquirió a través de su aparato propagandístico fue tal que su nombre se tomó como ejemplo y emblema de cristiandad. Así pues, se configuró un axioma que transformaba a cualquier individuo o institución que se opusiera o enfrentara a la Compañía de Jesús en traidor no a una determinada orden, sino al mismo cristianismo en sí. Por consiguiente, su campaña propagandística se convierte en pilar fundamental de su *revolución jurídico-política*.¹⁴

En 1640 se publica la obra *Imago mundi saeculi Societatis* que conmemora el primer centenario de la Compañía. Durante ese siglo, ésta se había desplegado por gran parte del mundo conocido, sus miembros se habían multiplicado y su influencia penetraba todos los estratos sociales, abarcando distintos espacios de acción tan dispares como lo pudieran ser colegios y confesionarios de monarcas, nobles y burgueses. Esta expansión se llevaba a cabo bien a través de las congregaciones religiosas, bien a través de misiones, ya radicarán estas en Europa o más allá de sus fronteras.

¹⁴ Guerra (2012: 1031)

Mucho se ha hablado al respecto de las colonias jesuíticas de ultramar, en las Américas; pero no debemos de olvidar que el *imperio jesuítico* se extendió no sólo hasta Occidente, sino también hacia Oriente, siendo China y Japón sus principales bastiones en Asia. Este movimiento de las jesuitas supuso dos hechos principales: uno ligado a su tarea misional y evangelizadora, la expansión del catolicismo, y, otro, el intercambio cultural que se produjo entre Europa y ambos continentes. Éste último punto resulta de mayor interés, porque se demuestra que el modelo historiográfico que daba por sentado la práctica inmovilidad geográfica en el Antiguo Régimen ha quedado obsoleto¹⁵ y además muestra que el intercambio cultural entre Oriente y Occidente fue intenso: la cultura oriental ya empezó a penetrar en Europa y, por ende, a influir en sus manifestaciones artísticas, desde el s. XVI.¹⁶

Estas prácticas colonialistas y evangelizadoras llevadas a cabo por parte de los jesuitas no siempre fueron bien acogidas, tanto por los habitantes autóctonos de las regiones, como por determinados intelectuales humanistas, y muchas veces crearon tensiones entre ambas culturas. A continuación trataremos la puesta en práctica de las mismas en el periodo desde el s. XVI al s. XVIII, comenzando por América y continuando por Asia.

En lo que a la cuestión americana se refiere, se crearon opiniones contrapuestas incluso en el propio seno de la Compañía: se formó el sector de los jesuitas peninsulares expulsos, que defendía la hegemonía de España y sus prácticas imperialistas, y el sector

¹⁵ Para saber más sobre estas cuestiones *cf.* Roche (2003).

¹⁶ Marino (2014: 225)

de los jesuitas llamados hispanoamericanos, quienes elogiaban la naturaleza y la población amerindia, así como la cultura criolla.¹⁷

Como ya hemos mencionado, también hasta China y Japón llegan los jesuitas, en ambos casos de un modo no poco excepcional. Los primeros misioneros llegan a China en el siglo XVII bajo las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911),¹⁸ siempre bajo la controversia de intentar aunar dos culturas tan diferentes como la confucionista y la católica. Ante esto, los padres ignacianos intentaron reinterpretar los ancestrales ritos chinos a través del catolicismo. Con todo, fue prácticamente imposible erradicar los componentes supersticiosos de dichos ritos y las prácticas heréticas.¹⁹ Por ello se creó una heterodoxa comunidad cristiana que no fue aceptada ni en Roma ni en China: desde Roma el papa no reconoció a los *cristianos chinos* y, desde el propio país, el emperador Kangxi acabó persiguiendo y expulsando a muchos de los misioneros jesuitas allí asentados.²⁰

La información de las primeras actividades evangelizadoras jesuíticas en el país nipón llegan recogidas en cartas transcritas por los propios padres jesuitas ya en el s. XVI. El intento de cristianización de los japoneses por parte de la Compañía no fue tarea sencilla. Los primeros misioneros se intentaron aferrar a ciertas similitudes entre la Iglesia Católica primitiva y la japonesa y a la fervorosa predisposición de los nipones a acoger las enseñanzas cristianizantes. Se procedió a catequizar, confesar y bautizar a los

¹⁷ Silva Guerrero (2012: 16)

¹⁸ Kenny (2015: 22)

¹⁹ Luengo (2012: 72)

²⁰ Kenny (2015: 23)

neófitos; pero, pese a ello, y al igual que pasara en China, este avance no fue bien visto por el máximo mandatario del país. Así pues, el 24 de julio de 1587, Toyotomi Hideyoshi firma el decreto de expulsión de los cristianos de Japón.²¹

El colonialismo fue, sin duda, una de los símbolos de poder de los jesuitas. El *imperio* que la Compañía consiguió fue motivo de que sus miembros fueran vistos como una amenaza frente a otras ortodoxias religiosas y al poder de Estado establecido. Por ello, el éxito de la propagación de su doctrina tuvo sus detractores, desde sus inicios, tanto dentro como fuera del catolicismo, incluyendo la monarquía. Esta fuerte oposición terminaría desembocado en la persecución política de la orden, la expulsión de la misma de muchos territorios y su consiguiente disgregación.

En consecuencia junto a la fascinación, la Compañía siempre suscitó la controversia. Entre sus detractores floreció un *antijesuitismo* a nivel religioso cultural y sociopolítico: «la jésuitphobie est née avec la Compagnie. Il en existe même une forme utérine».²² La expansión de la orden a escala internacional propició que se creara un verdadero mito negativo que rebasó nuestras fronteras y se expandió por todo el mundo:²³ «l'aversion qu'inspire la Compagnie de Jésus à de si nombreuses personnes —de plus pieuses, des plus dévotes—, il est difficile de la fonder sur la 'raison', tant elle se nourrit de fantasmes plus o moins ancrés dans le réel».²⁴

²¹ Marino (2014: 226)

²² Lacouture (1992: 80)

²³ Franco (2006: 304-305)

²⁴ Lacouture (1992: 75)

En consecuencia, la Compañía levantó las más acérrimas pasiones, se situó del lado y en contra de reyes²⁵ y emperadores, se constituyó en la armada del papa y en el azote de los reformadores.²⁶ Este poder que adquirieron, no sólo en lo religioso e intelectual, sino también en las cuestiones de estado, fue lo que precisamente propició que los diversos gobernantes de las diversas naciones en las que se asentaron, optaran por expulsarlos por miedo a esa acumulación de poder que podía arruinar el mandato absolutista que dichos gobernantes con mano férrea habían detentado hasta el momento.

La Compañía había nacido bajo el beneplácito del papa,²⁷ lo que dejaba fuera de duda su ortodoxia. Sin embargo, desde la fundación de la Compañía no se ve exenta de ser puesta en entredicho. El propio Ignacio de Loyola se vio involucrado siete procesos a causa de sus actividades: cuatro en España (Alcalá y Salamanca 1526-1527), uno en París y dos en Italia (Venecia, 1537 y Roma, 1538). Fue absuelto de los cargos en todos los procesos, exceptuando el de Salamanca de 1527, por el cual se le prohibió predicar y enseñar durante tres años.²⁸ A raíz de estos hechos la doctrina ignaciana y su praxis moral se vieron cuestionadas. Estos recelos fueron acrecentándose hasta que, en el siglo XVIII, fueron expulsados y la Compañía se disolvió.²⁹ La expulsión de los jesuitas de los territorios de la Monarquía Hispánica se hizo efectiva en 1767 con el Dictamen del fiscal del Consejo de Castilla Pedro Rodríguez de Campomanes, la precedieron la de

²⁵ Según el ex-jesuita Miguel Mir era «notorio que en el reinado de Felipe IV tuvieron los padres de la Compañía influencia suprema en la corte de España y en los negocios de Estado» *cf.* Negrodo del Cerro (2012: 155).

²⁶ Catto (2012: 927)

²⁷ Martínez Millan (2012: 38)

²⁸ Moreno Martínez (2010: 80)

²⁹ Betrán (2010: 13)

Portugal en 1759 y la de Francia en 1762. Finalmente, en 1773 la Compañía fue suprimida por completo por el Papa Clemente XIV en 1773.³⁰

2.1.2. Educación jesuítica

2.1.2.1. Introducción: importancia y repercusión

En los primeros tiempos de la Compañía de Jesús —mediados del siglo XVI— Ignacio de Loyola tenía serias dudas acerca de si ésta debía dedicarse a la labor docente o no. Las enseñanzas de la Compañía debían acometerse desde la sencillez y la humildad, lejos de los fastos de las grandes cátedras.³¹ En un principio, debían de tener *casas de formación* para los propios padres jesuitas, pero no colegios ni universidades.³² Los primeros colegios se fundan más como una suerte de seminarios —para que pudieran completar sus estudios los miembros que entraran en la Compañía sin haberlos concluido— que como centros de enseñanza en sí. Así pues, los *seminaristas* recibían en las universidades la educación filosófica y humanística, reservando de su formación teológica a los colegios.³³

Pronto, y gracias a la intervención del padre Laínez y de San Francisco de Borja, generales de la orden, la Compañía fue asumiendo notoriedad en la labor docente, tanto fue así «que la mayoría de los municipios españoles de las grandes ciudades desde 1547 hasta la segunda mitad del siglo XVII, fueron entregando como propietarios o

³⁰ Moreno Martínez (2010: 77)

³¹ Mezzadri (2001: 69-81)

³² Hernández & Penín (2006: 102)

³³ Sánchez González (2012: 809)

simplemente como patrocinadores las escuelas de primeras letras a los jesuitas».³⁴ Es más, desde el último tercio del siglo XVI los jesuitas monopolizaron las Escuelas de Gramática en España. Todos estos colegios jesuitas quedan completamente regulados en las Constituciones de 1553³⁵ y, ya a la muerte de Ignacio de Loyola en 1556, sus labores principales eran la docencia y las misiones.³⁶

De este modo, hasta que se produjo la expulsión de los jesuitas de España en 1767, éstos acapararon la enseñanza secundaria. Además, contaban con Facultades adscritas a muchos de sus Colegios en las que se impartía Filosofía y Teología, pudiéndose convalidar estas materias a posteriori en las Universidades.

La rotundidad educativa de la Compañía de Jesús no sólo tuvo lugar en España, sino que, en menos de un siglo, consiguió implantar una prolifera red de centros docentes en todo el continente europeo —tanto colegios como universidades—, además de observatorios astronómicos, gabinetes de investigación, bibliotecas, imprentas y editoriales, dónde podían dar salida a sus propias publicaciones. Al lado de la educación y de la religiosidad los jesuitas alcanzaron notoriedad en muchos otros campos en toda Europa. Fueron educadores, guías espirituales y confesores, políticos o arquitectos. Alcanzaron presencia y relevancia en las Cortes monárquicas y llegaron a ser miembros

³⁴ Martínez Naranjo (2002: 228) *cf.* Barolomé Martínez (1996: 612-630)

³⁵ Sánchez González (2012: 809)

³⁶ Para saber más sobre los colegios jesuitas y su fundación *cf.* Tacchi Venturi (1956), Benítez i Riera (1988) & Telechea Idígoras (1991).

activos de la *República de las letras*, presentes en la vanguardia de las artes y las ciencias, la filosofía y la teología.³⁷

El motivo por el cual la Compañía de Jesús se volcó de tal modo en la labor educativa fue porque esta labor docente estuvo siempre dirigida a servir a Dios y a la Iglesia, tomando la educación como un instrumento para acceder a la fe. A partir del Concilio de Trento se instaba a construir una nueva sociedad católica a través de la educación, que sería la herramienta de formación de los futuros dirigentes.³⁸ Así pues, en palabras del propio Ignacio de Loyola, era necesario integrar la formación intelectual con la educación moral cristiana, fundir «la virtud con las letras», «la vida con la ciencia», «la conducta con el saber».³⁹ En el ámbito jesuítico la formación religiosa siempre prevalecía sobre la intelectual: «el saber se subordinaba a la moral y se entendía la educación en las letras humanas como un mero complemento de la educación religiosa».⁴⁰ Asimismo, los compañeros fundadores de la Compañía se habían formado en el ambiente educativo de la Universidad parisina —viviendo en sus distintos colegios— y su fundador se decantó desde los comienzos por establecer las congregaciones jesuíticas en las ciudades universitarias, dicho contacto con la vida universitaria favoreció la expansión de la Compañía dentro del ámbito académico.

Esta irrupción de la Compañía en el mundo educativo suscitó el recelo de otras órdenes que veían en el avance de los jesuitas la posibilidad de una merma en los

³⁷ Giard (1995: XIII)

³⁸ Martínez Naranjo (2002: 229) *cf.* Vergara (1993: 47-56) & Bernabé Martínez (1995: 644-682)

³⁹ Martínez Naranjo (2002: 229) *cf.* Gil (1992: 18-25)

⁴⁰ Martínez Naranjo (2002: 229) *cf.* Gil (1981)

poderes económicos y sociales que ya tenían constituidos.⁴¹ Sin embargo, la orden ignaciana obtuvo el apoyo de las clases sociales más altas, pues veían en ellos una élite intelectual, con innovadores métodos pedagógicos y una nueva estrategia pastoral, capaz de contactar con la realidad social de acuerdo con el humanismo.⁴² Asimismo, la simpatía por la orden llegaba también a estratos sociales más modestos, que se veían representados en el estilo oratorio directo y cotidiano de los jesuitas.⁴³

La labor educativa de los jesuitas acabó convirtiéndose en una prioridad desde sus inicios en el siglo XVI hasta la actualidad. De hecho, su labor docente ha llegado hasta nuestros días reponiéndose del duro golpe que resultó para la Compañía su expulsión:⁴⁴ en el siglo XIX los colegios y las congregaciones jesuíticas ya estaban completamente repuestas y reagrupadas. Con todo, dicho ministerio educativo no fue homogéneo en todas las épocas, sino que supo adaptarse al contexto intelectual que lo envolvía en cada una de ellas; guiándose siempre por la búsqueda de la vinculación entre la fe y el humanismo.⁴⁵ Siguiendo esta línea de pensamiento conciliadora, resaltaba Jerónimo Nadal las palabras de Diego Laínez: la «educación de los jóvenes» supone una de las dos maneras de «ayudar a nuestro prójimo»,⁴⁶ junto con los *consueta ministeria*, es decir, los sermones y la confesión.

⁴¹ Hernández & Penín (2006: 103)

⁴² Para ampliar sobre el nuevo método pedagógico de los jesuitas cf. García Villoslada (1954), Trossarelli (1956) & Codina Mir (1968).

⁴³ Hernández & Penín (2006: 103-104)

⁴⁴ Los colegios jesuitas seguían en proceso de plena expansión y éxito en el momento en el que se produjo la expulsión de los miembros de la Compañía: Lozano Navarro (2014: 21).

⁴⁵ Burrieza Sánchez (2010: 179) cf. Revuelta González (2006: 78)

⁴⁶ Burrieza Sánchez (2010: 180)

2.1.2.2. Estructuración general y organización

Como ya sabemos, la pequeña orden que fundó Ignacio de Loyola no estaba en sus orígenes destinada a la labor educativa; pues estaba conformada únicamente por padres profesos sacerdotes, que tenían que encontrarse siempre disponibles para servir al papa. Por ello, en las primeras versiones de las *Constituciones* de la Compañía de Jesús no se encontraba reglada la enseñanza ordinaria.⁴⁷ Así, pese a que en un primer esbozo se hablaba de enseñar a los niños, no se trataba de una enseñanza reglada e institucionalizada, sino de enseñarles ciertas nociones de doctrina cristiana.⁴⁸

Para conseguir estructurar toda la red académica jesuítica tuvieron que darse dos hechos:⁴⁹ en primer lugar, —y a partir de 1546— la intervención del papa Paulo III favoreció que los miembros de la Compañía pudieran ocupar trabajos más estables y no tuvieran que estar tan vinculados al cuarto voto que los profesos pronunciaban, el de la disponibilidad pontificia; en segundo lugar, fue necesario formar a los nuevos profesores, pues no todos lo que entraban en la Compañía estaban instruidos intelectualmente.

De este modo, había de prepararse un método para formar a los jesuitas. En este contexto aparece la obra *De collegiis et dominibus fundandis: 1541-1544*, en la que se asientan las bases que servirían después para reformular el capítulo IV de las

⁴⁷ Burrieza Sánchez (2010: 181) *cf.* MHSI (1965), MPSI (1901)

⁴⁸ Burrieza Sánchez (2010: 181) *cf.* De Loyola (1997)

⁴⁹ La fundación de los colegios jesuitas se pudo llevar a cabo gracias al soporte proveniente de tres ámbitos: el pontificado, los cabildos municipales y personalidades señaladas como obispos, príncipes y soberanos: Batllori (1983).

Constituciones, dedicado a la enseñanza.⁵⁰ La redacción de las directrices educativas de la Compañía se prolongaron desde la realización del *Ordo studiorum* hasta que se publicó en 1599 la versión definitiva de la *Ratio Studiorum*, por parte del quinto prepósito general, Claudio Acquaviva. Esta es la obra cumbre de la pedagogía jesuítica.

Pronto se asume en la Compañía el binomio *virtud y estudio*, que había sido encarnado por el propio Ignacio de Loyola. Los primeros jesuitas se habían formado dentro de una «revolución educativa»⁵¹ que tuvo lugar en Italia, Francia e Inglaterra. Por ello el método educativo jesuítico se basa en gran medida en el *modus parisiensis*, sistema educativo francés gestado en el s. XVI. La conjugación que llevaron a cabo en dicho sistema pedagógico entre formación, saber, virtud y estudio le confirió al mismo un marcado carácter humanista.

La primera aplicación práctica del sistema educativo jesuítico que se llevó a cabo en Italia, resultaba en aquel tiempo un tanto desordenada. La metodología de la Compañía consistía en una graduación en letras humanas —humanidades— a través de la que el alumno sentaba las bases para poder adentrarse en el estudio de la Filosofía. A partir de ahí podían culminar sus estudios con la Teología. Los exámenes actuaban como pruebas reguladoras que permitían el paso hacia un estadio superior, que jamás se concebía como un espacio temporal, sino como una unidad de conocimientos. Se llevaba a cabo un sistema de enseñanza elíptica en el que se iba progresando desde los conceptos más elementales a los más complejos. El número de alumnos por cada clase

⁵⁰ Burrieza Sánchez (2010: 182) cf. Lange Cruz (2004), De Loyola (1997) & Batllori (1994: 56-72)

⁵¹ Burrieza Sánchez (2010: 183)

era elevado; pero éstos se dividían en grupos de diez. Al frente de ellos se ponían los alumnos más aventajados, que actuaban como delegados del profesor. Cada uno de estos grupos formaba un *decurio*. Los profesores intentaban que los alumnos mantuvieran una actitud dinámica durante las clases, en las que predominaba el orden y la reglamentación, que aplicados con racionalidad y eficiencia, hizo que los alumnos aprendiesen con rapidez. A la metodología del *modus parisiensis* los jesuitas añadieron la formación espiritual, que se convirtió para la enseñanza secundaria lo que la Teología para los estudios superiores.⁵²

A continuación trataremos los siguientes puntos en lo tocante al sistema educativo jesuítico: la disciplina, la organización de sus bibliotecas y sus fondos bibliográficos y, por último, cómo se organizaron, extendieron y consolidaron sus célebres redes de colegios.

Pasaremos ahora a hablar de lo que *Ratio Studiorum* establecía en lo referente a los castigos dirigidos a los alumnos, si violaban las normas. Los primeros miembros de la compañía habían ya sufrido castigos en los colegios parisienses, pese a que el humanismo ya había pedido moderación en ellos. Con todo, los jesuitas aplicaron el castigo corporal y los azotes. Así, para evitar que un religioso desempeñase esta tarea, se creó la figura del *corrector*, que se encargaría de ella. Encontramos algunos textos que hacen referencia a las normas de comportamiento que debían seguir los alumnos y a los castigos que podían recibir si las incumplían:

⁵² Burrieza Sánchez (2010: 183)

«Ninguno de nuestros alumnos entre en el Colegio con armas, dagas, cuchillos o instrumentos semejantes que estuvieren prohibidos por razón del lugar o circunstancias.»⁵³

«Absténgase por completo de juramentos, ultrajes, injurias, difamaciones, mentiras, asimismo de juegos prohibidos, como también de lugares peligrosos o prohibidos por el Prefecto. En suma, de todo lo que vaya en contra de las buenas costumbres.»⁵⁴

«Obedezcan todos a sus respectivos profesores, y observen puntualmente tanto en las clases como en casa el plan de estudios prescrito por ellos.»⁵⁵

«Cuide especialmente que se guarde el silencio y compostura, que nadie ande dando vueltas por la clase, nadie cambie de sitio, que nadie envíe de acá para allá obsequios o misivas, que no salgan de clase, sobre todo dos o más juntos.»⁵⁶

«Hay algunos niños tan dejados y holgazanes que solo se espabilan con el temor de la vara; y hay otros que son como borriquitos, que, si no se les arrea a menudo, se paran.»⁵⁷

Otro de los puntales de la red educativa de los jesuitas fueron sus bibliotecas. La *Ratio* hacía hincapié en que éstas debían encontrarse dentro de los colegios para apoyar la docencia. Esta medida resultó algo altamente innovadora, pues por aquel entonces algunas Universidades ni siquiera contaban con biblioteca propia. Muchas de estas Universidades desprovistas de bibliotecas consiguieron precisamente crearlas a partir

⁵³ Burrieza Sánchez (2010: 185) *cf.* MHSI (1986) *cf.* *Ratio* 271

⁵⁴ Burrieza Sánchez (2010: 185) *cf.* *Ratio* 271

⁵⁵ Burrieza Sánchez (2010: 186) *cf.* *Ratio* 273

⁵⁶ Burrieza Sánchez (2010: 186) *cf.* *Ratio* 207

⁵⁷ Burrieza Sánchez (2010: 186) *cf.* Bonifacio (1589)

del último tercio del s. XVIII cuando los jesuitas fueron expulsados de España y fueron a parar a ellas muchos de los fondos de las bibliotecas jesuíticas.⁵⁸ Sus bibliotecas sirvieron de base intelectual para el desarrollo de muchos de sus trabajos. Éstas no eran un lugar de estudio, ni de lectura. Se trataban de depósitos para las obras donde se recopilaban y organizaban. El lugar donde se llevaban para utilizarlas eran los aposentos personales. Cabe destacar que las bibliotecas estaban provistas de abundantísimas obras de los mejores especialistas en cada materia.⁵⁹

Trataremos en las siguientes líneas cómo se organizaron las redes de colegios jesuíticos, cómo se organizaban y el tipo de alumnado que recibían. Una gran parte de los colegios de la Compañía se establecieron en las principales ciudades de las Coronas de Castilla y Aragón, sin embargo con el tiempo fueron estableciéndose en otras ciudades de cierta entidad poblacional, hasta conseguir estar establecidos en 122 localidades antes de su expulsión en 1767.⁶⁰ Además, consiguieron hacer de ciudades como Valladolid, Madrid, Sevilla o Valencia, auténticas capitales jesuíticas estableciendo en ellas más de uno de un domicilio.⁶¹

Paulatinamente, la Compañía fue ejerciendo un atractivo intelectual entre sus competidores, dado profesores y alumnos de las Universidades que comenzaron a asistir

⁵⁸Burrieza Sánchez (2010: 186) *cf.* García Gómez (2000: 229-258), Lozano Navarro (2000: 285-304) Mateu Ibars (1992: 265-277) & Pérez Goyena (1928: 404-416)

⁵⁹Burrieza Sánchez (2010: 187) *cf.* Bernabé Martínez (1998: 358)

⁶⁰Burrieza Sánchez (2010: 188) *cf.* Soto Artuñero (2004), Arranz (2004) & Burrieza Sánchez (2007)

⁶¹Burrieza Sánchez (2010: 189) *cf.* Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas sobre el estrañamiento y ocupación de las temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los dominios de SM: De España, Indias e Islas Filipinas á consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero y Pragmática-Sanción de 2 de abril de 1776, contiene el por menor de los destinos dados a sus Colegios é Iglesias consistentes en la Península é Islas adyacentes, y la regla que se ha de observar para lo mismo en los dominios ultramarinos, Parte tercera, Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, 1769.

como público a las conclusiones que tenían lugar en sus colegios. La atracción universitaria por las doctrinas jesuíticas se fue reafirmando, llegando a asegurar algunos alumnos que las lecciones de la Compañía resultaban más efectivas, claras y provechosas que las de las Universidades. A estas lecciones se acudía sin matrícula alguna, pues la Compañía no se hallaba todavía adscrita a la Universidad. Se trataba de alumnos libres que no pertenecían al gremio universitario. Todo lo que aprendían los jesuitas en estos *centros de enseñanza superior* lo reforzaban después en sus colegios. Junto con las lecciones diarias, se celebraban conclusiones semanales en las que se alternaban las artes y la teología a las que acudía un público heterogéneo.⁶² De este modo, los colegios comenzaron a entenderse como instituciones orientadas a la educación gratuita⁶³ de jóvenes y a la formación de futuros jesuitas.⁶⁴

Hasta el momento hemos estado hablando de una enseñanza jesuítica no reglada que se impartía exclusivamente para los miembros de la Compañía. Pero con el tiempo la Compañía se abre al público laico, decide admitir seglares, sus maestros se hacen atractivos para los de fuera, y se crea la necesidad de regular sus colegios. El punto de referencia para la regularización del sistema educativo jesuítico fue el colegio de Mesina en Sicilia, dirigido por Jerónimo Nadal. Allí comenzaron a impartirse las disciplinas de Gramática, Retórica, Humanidades, Filosofía y Teología, así como a estructurarse la enseñanza de la gramática latina, uno de los bastiones de la estrategia

⁶² Burrieza Sánchez (2010: 189-190)

⁶³ Los colegios «debían ser plenamente autónomos en el ámbito económico, manteniéndose con sus rentas y con la explotación de sus propiedades. Los colegios jesuíticos no tenían que depender de las limosnas, por tanto. Aunque las recibieran, y muchas», todo ello permitía la asistencia gratuita de los alumnos: Lozano Navarro (2014: 13).

⁶⁴ Lozano Navarro (2014: 13)

educativa de los jesuitas. El proceso se consolidó con el establecimiento del Colegio Romano en 1551.⁶⁵

Con esta refundación de las enseñanzas jesuíticas la compañía comenzó a aportar a la sociedad —además de sacerdotes—, ciudadanos útiles a la comunidad, entre los que se incluye funcionarios de Estado o gobernantes. Los jesuitas contribuyeron con sus nuevas infraestructuras educativas a crear ciudadanos cada vez más formados, así como a la promoción individual de sus alumnos. Muestra de esta revolución intelectual fueron San Juan de la Cruz o Miguel de Cervantes, ambos discípulos de la Compañía. Con su doctrina superaron lo puramente evangélico para aplicarlo a fines cívicos más generalistas; tanto a través de la asistencia social, como también de la educación. Además de una revolución intelectual, la nueva educación jesuítica supuso también una revolución social, pues pudieron acceder a sus lecciones alumnos poco favorecidos económicamente que en ningún caso lo hubieran podido hacer si hubieran tenido que pagar a sus profesores. Además, Polanco remarcaba que el jesuita aprendía enseñando a los otros y que se beneficiaba de la disciplina que suponía dedicarse a la labor docente; así se establecían estrechos vínculos que unían a la compañía con la sociedad y viceversa, haciendo que los primeros ocuparan un puesto más importante en la segunda y que ésta se beneficiase de todo aquello que éstos podían aportar.

⁶⁵ Burrieza Sánchez (2010: 191)

2.1.2.3. Materias impartidas

En los centros de enseñanza jesuíticos se estudiaron tanto ciencias como humanidades; comenzará este apartado por las primeras, de las cuales sólo se hará pequeño esbozo, para profundizar más tarde en las segundas, concretamente en los estudios de latinidad y de literatura clásica.

Pese a que siempre se han tomado más en cuenta dentro del mundo jesuítico los estudios humanísticos que los científicos, estos últimos también ocupaban un lugar de privilegio. Muestra de ello fue el centro de los Reales Estudios de Madrid, cuyo plan de estudios contemplaba que en las cátedras de Matemáticas se leyese, dentro de las clases de la mañana, sobre la Esfera, la Astrología, la Astronomía, el Astrolabio, la Perspectiva y los Pronósticos y, dentro de las de la tarde, Geometría, Geografía, Hidrografía y los Relojes.⁶⁶

Las cátedras científicas jesuíticas se fueron asentando gradualmente. Ya en el siglo XVIII se creó en 1752 una nueva y relevante cátedra de Matemáticas que se ubicó en una casa inmediata al Colegio Imperial de Madrid. En ella se instaló un observatorio al que se trajeron costosos instrumentos provenientes de Inglaterra para la aplicación matemática. Dentro de los jesuitas hubo grandes científicos que desarrollaron su labor dentro de los campos de la geometría la astronomía, la óptica, el magnetismo o la electricidad. Además, matemáticos de la Compañía ocuparon las siete cátedras reales de Hidrografía. Incluso llevaron sus estudios científicos a las Américas donde

⁶⁶ Burrieza Sánchez (2010: 194)

desarrollaron las matemáticas, la botánica, la astronomía y en definitiva todas las ciencias naturales en general.⁶⁷

De esta labor científica de ultramar cabe destacar que surgiera como fruto de la misma la presencia de farmacias en los colegios jesuitas entre los siglos XVI y XVIII, indicador de que también los estudios científicos jesuíticos tuvieron su repercusión y notoriedad dentro de la orden.⁶⁸ Botánicos y boticarios jesuitas se sirvieron de la labor misionera para descubrir nuevas plantas y hierbas medicinales en busca de nuevos medicamentos, sin alejarse nunca de la vanguardia científica europea: «la percepción y la interpretación de los jesuitas de sus nuevos ambientes se fundaba y era influenciada por los conceptos científicos europeos contemporáneos».⁶⁹ En cuanto a la bibliografía clásica que se manejaba para estos menesteres los padres misioneros tenían como libros de referencia la *Historia Plantarum* de Teofrasto y la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo.

Con todo, hay que remarcar que, aunque la Compañía también estuviera presente en el mundo científico y no sólo en el humanístico, nunca fueron parejos los avances en ambos campos y, en ocasiones se mostraron reticentes hacia ciertas ramas de la ciencia moderna e incluso hacia algunas nuevas corrientes filosóficas como el cartesianismo.⁷⁰

⁶⁷ Burrieza Sánchez (2010: 194-196)

⁶⁸ De Tezanos (2014: 119)

⁶⁹ Anagnostou (2007: 295)

⁷⁰ Burrieza Sánchez (2010: 195)

Por su parte, rama humanística comprendía las materias de Filosofía, Humanidades, Teología, Gramática o Retórica.⁷¹ Dentro del programa de ciencias humanas se integró con fuerza la enseñanza de la lengua latina a través del estudio de su gramática con una duplicidad de intenciones, a saber: dar a conocer los autores clásicos a sus alumnos no sin antes haber censurado sus textos —hablaremos de ello más tarde— y conseguir que sus discípulos alcanzasen la perfecta elocuencia a través del dominio de la oratoria y la poética. Como indicó Carmen Labrador, la metodología de la Compañía para el aprendizaje de la oratoria se basaba en los conceptos de «unidad, orden, gradación, actividad y expresión», que podían ser completados con la «aplicación» ya fuese en el desempeño de las funciones públicas —religiosas o no— o de las representaciones teatrales y escénicas, de las que nos ocuparemos más adelante.

Un elemento indispensable para el aprendizaje del latín en el sistema pedagógico jesuítico era la memoria: aprender de memoria las reglas gramaticales y pasajes enteros de las obras, por ejemplo, de Virgilio o Cicerón. Consideraban que la mejor forma de desarrollar la memoria era, sin duda, ejercitarla y quizás en la enseñanza del latín se dedicaron tanto a ejercitarla que descuidaron otras cuestiones; este fue precisamente uno de los aspectos más criticados del método pedagógico del latín, el cual incluso llegó a acarrearles a los jesuitas momentos de decadencia en el prestigio de los estudios de latinidad regentados por ellos.

Amén de los problemas morales que tuvieron los jesuitas con los textos clásicos, también quisieron desde un principio editar sus propios métodos de aprendizaje del latín.

⁷¹ Martínez Naranjo (2010: 238-247)

Comenzaron con las *Introductiones Latinae* (1481)⁷² de Nebrija, que fue la obra canónica que utilizaron para la enseñanza y el aprendizaje del latín sin apenas capacidad de maniobra para utilizar otras obras, ya que ésta contaba con el apoyo de la Administración de Felipe II. Con el tiempo surgirían obras que le harían la competencia. Este es el caso de la obra del jesuita Juan Luis de la Cerda —no siempre apoyada por las Universidades españolas, como la de Salamanca— o la del también jesuita Manuel Álvarez, editada por primera vez en 1572 en Portugal. Ya en el siglo XVIII Francisco Javier Idiáquez, superior de la Compañía, en su renovación de la enseñanza del latín consideró apropiado trabajar con el texto del padre De la Cerda.

En el aprendizaje del latín también se realizaban los mencionados grupos de trabajo y también se realizaban las ya conocidas disputas semanales y mensuales; así se consolidaba todo lo explicado, leído, memorizado y estudiado aplicándolo a ejercicios prácticos. La primera señal del éxito de las enseñanzas de los jesuitas en cuestiones de gramática latina fue el aumento del número de estudiantes, dichas cifras se comunicaban anualmente en las cartas remitidas a Roma, aunque no podemos estar seguros de que los datos fueran completamente fiables. En ellas se decía que el colegio Monterrey de Galicia contaba con ochocientos alumnos en gramática, más cuatrocientos de primeras letras; Sevilla con novecientos en 1579; Valladolid con seiscientos en 1577, etc. Y si bien es cierto que no podemos conocer con certeza la exactitud de estos datos, sí sabemos que el número de estudiantes de gramática —latina— descendió a lo largo del siglo XVII en las Universidades para aumentar en los colegios de la Compañía.

⁷² Burrieza Sánchez (2010: 193)

Los siguientes párrafos estarán los estudios de la literatura clásica dentro del marco jesuítico. El control de los jesuitas sobre la educación preuniversitaria durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII fue prácticamente total y los estudios literarios no fueron una excepción. Durante años los únicos estudios literarios que se contemplaban tanto en la *Ratio Studiorum*,⁷³ así como en los métodos pedagógicos y en la mayoría de planes de estudios de los colegios jesuíticos fueron los de los autores grecolatinos;⁷⁴ eso sí, de un modo totalmente práctico para dotar al alumno de belleza expresiva en los tres modos predominantes:⁷⁵ Poesía (Virgilio, Horacio y Ovidio), Historiografía (César, Cornelio Nepote, Tito Livio, Tácito y Salustio) y Oratoria (Cicerón y Quintiliano⁷⁶). Con el estudio de los clásicos se conseguía profundizar en la composición de discursos y sermones en lengua latina con el fin de utilizar las habilidades adquiridas para alabar a Dios y formarse como buenos cristianos.

Enfrentándose a las prescripciones de la *Ratio studiorum* de 1559 —que exhortaba a aprender el latín estudiándolo en lengua latina— la *hispanización* consiguió instalarse en el sistema educativo jesuítico, esto es: estudiar el latín en lengua castellana para facilitar su aprendizaje. El castellano sólo se empleaba en las primeras fases del aprendizaje escolar; pero a partir de la segunda mitad del siglo XVII se comienza a incorporar ya de manera generalizada a los estudios secundarios como apoyo al

⁷³ Espino Martín (2005: 28) cf. Labrador *et alii* (1981: 223): «La *Ratio* establece que se estudien en la clase del profesor de Humanidades a Cicerón, César, Salustio, Livio, Curcio, Virgilio y Horacio entre otros autores».

⁷⁴ Espino Martín (2005: 28) cf. Bartolomé Martínez (1981: 93-99)

⁷⁵ Espino Martín (2005: 28) cf. Bartolomé Martínez (1981: 54)

⁷⁶ Para saber más sobre la influencia de la retórica de Quintiliano en el periodo humanístico (s. XVI-XVIII) cf. Soriano Sancha (2013).

aprendizaje del latín. Conforme nos vamos aproximando al siglo XVIII el proceso de hispanización se va asentando de tal modo que ciertos manuales de gramática latina — como el de García Vargas— van introduciendo cada vez más el uso del castellano. Consecuencia de ello es que el latín comience a enseñarse a partir de la confrontación con el castellano, así pues los textos latinos empiezan a estudiarse junto a sus correspondientes traducciones castellanas. La hispanización se extrapola del campo de la enseñanza gramatical al de la enseñanza literaria: este paso se consolida con la aparición de la obra *Prácticas para fomentar las letras humanas*⁷⁷ del padre jesuita Francisco Javier de Idiáquez, Rector del Seminario de Villagarcía del Campo. En 1692 el padre jesuita francés Jouvancy edita la obra *De ratione Discendi et Docendi*, su método pretendía potenciar la presencia de los autores clásicos en la enseñanza de la latinidad deshaciéndose así del aprendizaje excesivamente gramaticalista y aplicar la lengua francesa para la explicación de los textos. La obra de Jouvancy alcanza gran relevancia hasta el punto que el padre General de la Compañía, Visconti, recomienda a todos los Provinciales españoles su uso en la epístola titulada *De studiis humaniorum litterarum promovendis*.⁷⁸

Indiáquez resultó ser heredero de la obra de Jouvancy y por consiguiente obtuvo también la aprobación de Visconti en sus *Prácticas e industrias para fomentar las letras humanas*.⁷⁹ En su obra proponía el aprendizaje del latín a través de los autores latinos de época clásica: Cicerón, Curcio, Salustio, César, Virgilio, Ovidio y Horacio;

⁷⁷ Espino Martín (2005: 29)

⁷⁸ Espino Martín (2005: 29)

⁷⁹ Espino Martín (2005: 29)

pasando dichos textos a un primer plano frente al estudio puramente gramático. A través de estos nuevos métodos docentes, nos vamos acercando paulatinamente a la enseñanza y comparativismo literarios, pues «desde una concepción de la traducción como reconstrucción fundada en la búsqueda del análogo es posible situar la traducción literaria en el centro del comparativismo» literario.⁸⁰

A lo largo de todo el siglo XVIII gracias a la fuerza que adquiere el ideal enciclopédico e ilustrado y a través de las transformaciones que experimentan las materias de la Retórica y la Poética se consolida definitivamente el concepto de *disciplina literaria*. De este modo, el estudio teórico de literatura en el siglo XVIII se repartía entre estas dos disciplinas: la primera se encargaba de la prosa y la segunda, como su propio nombre indica, del género poético.⁸¹ Antes de que se editaran la *Retórica* de Mayans en 1757 y la *Poética* de Luzán en 1737,⁸² los anteriores manuales de retórica, especialmente los jesuíticos,⁸³ se limitaban al estudio teológico de «definiciones y normas sin vida» y a «una enumeración de figuras mediante listas interminables»⁸⁴ y contenían un elevado número de preceptos y resúmenes que debían ser memorizados, apenas aportaban ejemplos y, si lo hacían, eran siempre de autores de época clásica tanto griegos como latinos.

⁸⁰ Espino Martín (2005: 30) *cf.* Garcia Gabaldón (1996: 126)

⁸¹ Espino Martín (2005: 30) *cf.* Aradra Sánchez (1997: 168)

⁸² Miguel y Canuto (1994: 33-56)

⁸³ Para saber más sobre la relación de los preceptos jesuíticos con la retórica *cf.* Albaladejo (2012).

⁸⁴ Espino Martín (2005: 30) *cf.* Rico Verdí (1973: 61)

Así pues, la *Poética* de Ignacio Luzán es la primera que presenta un cambio estructural respecto a las anteriores:⁸⁵ utiliza la sistemática cartesiana y además no se centra exclusivamente en los ejemplos de los poetas latinos sino que introduce ejemplos de autores franceses, italianos, portugueses y españoles del Quinientos. La *Poética* de Luzán contribuyó notablemente al resurgir del clasicismo en los poetas españoles del Renacimiento como Garcilaso, Boscán o Fray Luis.⁸⁶ La obra de Luzán inaugura un nuevo tipo de manuales promoviendo la estética neoclásica —basándose en la reducción de reglas teóricas— frente a la idea de poética barroca basada en un gran cúmulo de preceptos.⁸⁷

La *Poética* de Luzán serviría, además, de modelo esencial para las nuevas Retóricas del siglo XVIII. A comienzos de este siglo la Retórica había caído en una profunda decadencia debido al barroquismo y escolasticismo propiciado por la oratoria sacra⁸⁸ que se estudiaba en los colegios jesuíticos. Entre la segunda mitad del XVIII y la primera mitad del XIX, se produce un cambio progresivo desde absolutismo al parlamentarismo y se difunden los ideales del Enciclopedismo.⁸⁹ Todo ello contribuye a que la Retórica se transforme y evolucione de la sacralidad dirigida al clero— al

⁸⁵ Espino Martín (2005: 30) *cf.* Sebold (1977: 35-59)

⁸⁶ Espino Martín (2005: 31)

⁸⁷ Espino Martín (2005: 31)

⁸⁸ Espino Martín (2005: 31) *cf.* Mayans (1773) & (1757)

⁸⁹ Espino Martín (2005: 31) *cf.* Aradra Sánchez (1997: 56): «Partiendo de un ánimo abiertamente antiescolástico, la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert extiende por todo el mundo el saber de un claro deseo divulgador que afecta especialmente al ámbito educacional y cuyos principales objetivos consistían en aligerar las explicaciones de reglas, preceptos y nomenclaturas, así como ofrecer una explicación cada vez más sencilla de los conocimientos de las diferentes materias».

retoricismo burgués, popular e incluso «democratizador»,⁹⁰ en la que predomina el gusto clásico más sencillo, claro y ameno.⁹¹

La *Retórica* de Mayans, por su parte, comienza a introducir un gran número de pasajes de autores españoles del siglo XVI junto con los de los clásicos. Tanto la *Poética* de Luzán como la *Retórica* de Mayans coincidían en considerar los mismos autores grecolatinos y españoles como modelos. La obra de Mayans, a decir verdad, se convierte en una suerte de obra enciclopedista acerca de la historia de la literatura greco-latina y española,⁹² aunque no dejara de ser un manual. En las próximas retóricas destacaría el declive del latín y el avance de los autores españoles.

Con la reconfiguración dieciochesca de la Retórica y la Poética comienzan a aparecer incipientemente el *comparativismo* y el estudio de la literatura en las escuelas y en los colegios de enseñanza preuniversitaria a partir de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767. En las gramáticas latinas se pasó definitivamente del método formalista de Nebrija o de los manuales jesuíticos a gramáticas basadas en el racionalismo cartesiano.

⁹⁰ Espino (2005: 32), *cf.* Aradra Sánchez (1997: 47): «La extensión del ámbito de referencia de estos tratados y de la utilidad explícita de la retórica (sobre todo para abogados, secretarios, predicadores, etc.) se convierte no sólo en un elemento democratizador de la teoría del discurso (hablado y escrito), sino en un tópico al que se recurre con mucha frecuencia en los prólogos de las retóricas y las preceptivas del siglo XVIII y XIX».

⁹¹ Espino Martín (2005: 32) *cf.* Aradra Sánchez (1997: 60-66)

⁹² Espino Martín (2005: 32) *cf.* Mayans & Siscar (1984: XI): «Por ello se propone comunicar su experiencia y su conocimiento de los mejores retóricos y de las obras más elocuentes. Aquí, como antes en los *Pensamientos*, comienza a entreverse la metodología de Mayans, que no es otra sino la búsqueda de un eclecticismo muy amplio que bien pudiera clasificarse de enciclopédico».

2.1.2.4. Relación con las Universidades

La Compañía de Jesús por fin se puso en contacto con las Universidades cuando éstas cedieron a los maestros jesuitas sus cátedras de latinidad, ya que en ocasiones no fueron capaces de encontrar preceptores adecuados para la lengua latina, la retórica o el griego.⁹³ Con todo, los jesuitas no siempre estuvieron preparados para cubrir estas plazas que la Universidad demandaba, pues la proliferación de los colegios en el territorio nacional era abrumadora.

Para que los maestros jesuitas estuviesen preparados para impartir clases en la Universidad hubieron de tomarse varias medidas, entre ellas poner en marcha los *seminarios de humanidades*, de los que salieron destacados profesores en este campo. Así pues, por ejemplo, el Colegio de Villagarcía se convirtió en una escuela de preparación para dicho menester.

Además de por los nuevos seminarios para profesores, los jesuitas resultaron atractivos como profesores a las Universidades porque éstos ofrecían a sus alumnos de gramática en su programa de contenidos y disciplinas una formación tanto intelectual como académica, porque tenían una metodología y una organización sin parangón recogida en la *Ratio Studiorum*.

Por otro lado, los centros educativos seculares se encontraban cada vez más empobrecidos, sus rentas habían disminuido, contaban con ciertos dómines

⁹³ Manuel Lassala ocuparía la cátedra de Griego en el Seminario de Nobles de Valencia, recordemos que, pese a estar adscritos a la Universidad, los jesuitas seguirían impartiendo las clases desde sus colegios.

desaprensivos entre sus filas, tenían carencia de maestros cualificados. Frente a esta situación los colegios de la Compañía ofrecían dinamismo, racionalización y un sistema docente con notables resultados académicos.

Los primeros contactos de los jesuitas con las Universidades se vieron favorecidos a que los aquéllos siempre buscaban asentarse en ciudades grandes e importantes,⁹⁴ especialmente en aquellas poblaciones que fueran sede de un obispado o arzobispado que albergasen una universidad o que estuviesen consideradas importantes núcleos político-administrativos.⁹⁵

Con a todo y pese a que las relaciones entre la compañía y los centros universitarios llevasen ya tiempo en el proceso de intentar afianzar sus relaciones, los claustros de las Universidades seguían teniendo cierto recelo a que se les incorporaran los jesuitas, pues podían perder el control sobre las disciplinas que impartieran éstos; así pues, frente al miedo de que los jesuitas pudiesen monopolizar también las Universidades, los claustros decidieron realizarles los contratos con cautela y precaución: únicamente por espacio de tres o cuatro años, con posibilidad de ser renovados.⁹⁶

Finalmente las Universidades terminaron por ceder la enseñanza de latín a los jesuitas, gracias al éxito que tuvieron sus clases, hasta que tuvo lugar la expulsión de los miembros de la Compañía. La llegada de los religiosos a las aulas universitarias —de

⁹⁴ Spedicato (2013: 43-44)

⁹⁵ Foresta (2007: 289)

⁹⁶ Burrieza Sánchez (2010: 202) *cf.* Archivo Universitario de Valladolid (AUV), Libro 4.º De Claustros, 12 septiembre 1589, f. 182; 3 agosto 1590, ff. 193193v.

una u otra orden— y su aumento como alumnos y como profesores se llevó a cabo a lo largo del siglo XVI, aumentando considerablemente en los dos siglos siguientes. La enseñanza del latín en las Universidades por parte de los jesuitas resultó ser una buena plataforma para que pudieran acceder a cátedras más importantes, especialmente la de Teología.

2.1.2.5. El problema de la expurgación de los textos clásicos

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se comenzó a practicar la expurgación de los textos de los autores latinos que se encontraban inscritos a los programas de estudios jesuíticos. Este era uno de los contrapuntos de una educación que en última instancia debía de supeditar el conocimiento y el saber a la formación de cristianos en los fundamentos morales cristianos.⁹⁷

Dicha tarea de expurgación comienza cuando Ignacio de Loyola le escribe a Andrea Lippomani, prior de Santa Trinidad en Venecia y benefactor de los Colegios de Padua y Venecia, el 22 de junio de 1549 para que comience por vez primera la tarea de expurgación. En esta carta Ignacio de Loyola le escribe a Lippomani que la juventud está predispuesta a recibir y retener las primeras impresiones que se le ofrecen, ya sean buenas o perniciosas, y que éstas cobran una importancia capital que perdurará el resto de sus vidas. En esa misma carta el fundador de la Compañía expresaba que en los libros y sobre todo en los clásicos —como los de Terencio, Virgilio y otros— se podían encontrar elementos ejemplares para el espíritu y útiles para la vida, pero también

⁹⁷ Coronel Ramos (1996: 106)

pasajes de un marcado carácter profano y deshonesto. En algunas ocasiones esta visión de los autores clásicos venía dada no por las fuentes mismas, sino por el uso y la interpretación que se había hecho de éstas.⁹⁸

Así pues, Ignacio le comunica a Lippomani que se debía obviar de los libros clásicos aquellas cosas que resultaban deshonestas y perniciosas y que debían ponerse en su lugar otras más edificantes o que, sin añadir nada, se dejaran las cosas positivas y se eliminaran el resto. Ignacio, formula este proyecto de expurgación como un proyecto personal, que lleva madurando largo tiempo.⁹⁹ El 29 de junio Lippomani le escribe a Ignacio comunicándole sus reticencias acerca de expurgar los textos, pero esto no afecta en absoluto la determinación de Ignacio.¹⁰⁰

Rápidamente la tarea de expurgación se concreta en el caso particular de las comedias de Terencio, en las que se daba un modelo de latín muy puro, ideal para utilizarlo como ejemplo de composición teatral para los alumnos; pero, al mismo tiempo, necesitaba una depuración en cuanto a la temática. Terencio, autor salvado de la destrucción gracias a las bibliotecas monásticas del siglo V, fue durante mucho tiempo leído y copiado por los monjes. En sus versos convivían tanto los incestos de mujeres lascivas como la loable castidad de las vírgenes cristianas.¹⁰¹ Hasta época medieval se le considera autor preferente para los hombres de letras.¹⁰²

⁹⁸ García Villoslada (1965 :156)

⁹⁹ Fabre (1995: 55-57)

¹⁰⁰ Fabre (1995: 59)

¹⁰¹ Fabre (1995: 60) *cf.* Hroswitha (1907), sus textos fueron impresos en Núremberg en 1501.

¹⁰² Webber (1956: 191-206)

No es hasta que comienzan a aparecer un gran número de ediciones de Terencio —cerca de 500, después de la edición canónica de Estrasburgo de 1470 hasta finales de siglo XVI—¹⁰³ cuando se hace necesario editar una versión específica de referencia destinada a los colegios de la Compañía. Ignacio le encomienda esta tarea en 1551 al jesuita francés André des Freux (Frusius). Des Freux se ve así en la tesitura de tener que eliminar de la lengua de Terencio todas aquellas imágenes carnales que pudieran resultar lascivas al procurar no romper la belleza del latín de los textos terencianos, intentando encontrar el equilibrio entre su condición de religioso y su condición de latinista. Ignacio vuelve a escribir Des Freux el 18 de julio de 1551 recomendándole la «enmienda» de Terencio, «reteniendo» las frases y las locuciones y «dejando los sentidos».¹⁰⁴

Sabemos, empero, a través de las crónicas de Juan de Polanco —secretario de Ignacio— y las de Pedro de Ribadeneira —su futuro biógrafo— que entre 1551 y 1552¹⁰⁵ Ignacio cambia de opinión acerca de la expurgación de los textos terencianos por las dificultades que ésta presentaba. Después de esta fecha, Ignacio prohíbe que Terencio sea leído o explicado en el Colegio Romano, ya que se llega a la conclusión de que los textos del autor no pueden ser expurgados debidamente.¹⁰⁶ Así pues, dictamina finalmente que no debía leerse a Terencio, aunque hubiera sido expurgado, porque

¹⁰³ Fabre (1995: 60) *cf.* Lawton (1926)

¹⁰⁴ Fabre (1995: 61) *cf. Ep. Ign.*, 1958, III, p. 581-582: Este pasaje ha creado controversia a causa de la ambigüedad de la expresión «reteniendo»; pues podría interpretarse como ‘conservando’ o ‘eliminando’. Nos inclinaremos aquí por la segunda opción, pues parece tener más sentido tanto en contexto general en la frase como dentro del marco de todas las ideas expresadas por Ignacio de Loyola en lo que a la expurgación de textos clásicos se refiere.

¹⁰⁵ Fabre (1995: 61) *cf. Pol. Chron.*, II, p. 214; *Fontes narr.*, II, p.498.

¹⁰⁶ Fabre (1995: 63) *cf. Mon. Paed.*, IV, p. 262.

realmente no podía expurgarse.¹⁰⁷ Su palabras al respecto de la *inexpurgabilidad* de determinados textos clásicos son las siguientes:

«Quod attinet ad Libros Humaniorum Litterarum latinis vel graecos, abstinence in Universitibus quoque, quemadmodum in Colegiis, quoad eius fieri poterit, ab eis iuuentuti praelegendis, in quibus sit aliquid, quod bonis moribus nocere queat, nisi prius a rebus et verbis inhonestis purgati sint.»¹⁰⁸

‘En lo que respecta a los libros de literatura griegos o latinos, evítense tanto en las universidades, como en los colegios, en donde de éstos pudiera hacerse uso, por haberlos seleccionado para los estudiantes, en los cuales haya alguna cosa que pueda perjudicar la moral, ni siquiera si primero hayan sido expurgados de las cuestiones y las palabras deshonestas.’¹⁰⁹

En 1566, Diego de Ledesma, por aquel entonces rector del Colegio Romano, notifica en su *Ordo et ratio studiorum septem clasium* que los poetas indecentes son Terencio, Juvenal, Persio, Catulo y Tibulo, y que la lectura de los mismos no debe serle autorizada a nadie, ni a los alumnos ni a los profesores.¹¹⁰ El número de autores prohibidos crece hasta el punto de que algunos profesores ya comienzan a dudar de qué autores están prohibidos y cuáles no, tanto para ellos como para los alumnos. Este es el caso de Luigi Nappi, preceptor de la clase de Retórica, que muestra en una carta dirigida al general de la Compañía, Diego Laínez, sus dudas acerca de si un autor como Vives

¹⁰⁷ Fabre (1995: 63) cf. *Fontes narr.*, III, p. 228-229.

¹⁰⁸ Ignacio de Loyola (1908: 153-154)

¹⁰⁹ Todas las traducciones del latín de ahora en adelante, en las cuales no se indique lo contrario, son propias y han sido especialmente elaboradas para la presente Tesis Doctoral.

¹¹⁰ P-A. Fabre (1995: 63) cf. *Mon. Paed.*, II, p. 741-742.

—o el consabido Terencio— está absolutamente prohibido para todos o si en cambio puede ser leído por los profesores.¹¹¹

Pese a la prohibición de determinados autores, tenemos constancia de que muy pronto el control de los libros estudiados en los colegios se transforma en actividad expurgadora y así, la propia expurgación de los libros se convierte en una tarea que debía ser controlada.

En referencia a esta actividad, Juan de Polanco le escribe a Diego Mirón, provincial de Portugal, el 17 de junio de 1554 diciéndole: «Nosotros nos ocupamos aquí de reformar la mayoría de libros como Marcial, Horacio, etc.». ¹¹² Asimismo, en el Colegio de Coimbra en 1561 se ordena: «que se limpie *Trinummo* y *Aulularia* de Plauto y *Adelphoe* de Terencio, y, si está bien hecho, que se impriman». ¹¹³

Tras varios intentos y ensayos de expurgación de los textos de Terencio durante la segunda mitad del siglo XVI por parte de André des Freux, Jerónimo Nadal y Luis de la Cruz, por fin sale a la luz el primer texto expurgado consultable de las *Comedias* de Terencio en el siglo XVII y, especialmente, la versión publicada en 1684 por Jouvancy, profesor en el colegio de Clermont, de las *Adelphoe* de Terencio. Jouvancy tuvo que recomponer prácticamente el texto terenciano ya que su expurgación fue llevada a cabo en profundidad y en varios niveles: el dramático, el dramatúrgico, el poético y el lingüístico.

¹¹¹ P-A. Fabre (1995: 64) *cf. Mon. Paed.*, III, p. 260.

¹¹² P-A. Fabre (1995: 65) *cf. Ep. Ign.*, VI, p. 204.

¹¹³ P-A. Fabre (1995: 65) *cf. Mon. Paed.*, III, p. 57.

Luis Gil Fernández asevera que en la tarea de expurgación de los autores clásicos, quitando aquello que no consideraban moralmente aceptable, se vulneraba el sentido de los textos clásicos.¹¹⁴ Estos mismos reproches ya les fueron hechos a los jesuitas en los tiempos de Juan Bonifacio. Éste los combatió alegando que los alumnos debían supeditar su condición de buenos cristianos al conocimiento certero de las obras de los clásicos griegos y latinos.¹¹⁵

No debemos de olvidar otro mecanismo que utilizaron los jesuitas para controlar la moralidad de los textos clásicos y adaptarlos a las finalidades pedagógicas que estos deseaban, que no fue otro que la *traducción*.¹¹⁶ Tradujeron numerosas obras de clásicos con notas y aclaraciones. Podemos poner como ejemplo una traducción de Horacio de P. Campos:

«Que falten las odas y los versos obscenos de este poeta en esta traducción, nadie lo debe de admirar por mi estado, por dirigirse especialmente al uso de la juventud y por ser el idioma vulgar, a más que ya otros me abrieron este tan christiano camino.»¹¹⁷

De todo lo dicho anteriormente, podemos concluir finalmente que los tres procedimientos principales de los que se sirvieron los jesuitas para leer y estudiar los textos clásicos fueron tres: la expurgación, la reelaboración y reescritura de obras nuevas y la traducción con notas.¹¹⁸ Todos ellos se llevaron a cabo con pragmatismo:

¹¹⁴ Sobre humanismo y tradición clásica *cf.* Gil Fernández (1984).

¹¹⁵ Burrieza Sánchez (2010: 217) *cf.* Palao Gil (2003: 275-286)

¹¹⁶ Coronel Ramos (1996: 109)

¹¹⁷ Campos (1682: 5)

¹¹⁸ Coronel Ramos (1996: 110)

los textos clásicos resultaban absolutamente relevantes para una sólida educación humanística, pero nunca ésta debía de estar supeditada a la moral y la cristiandad.

Con el paso del tiempo, estas prácticas expurgatorias y de censura se encontraron con el rechazo de muchos humanistas e intelectuales: Pablo Olavide, Antonio Tavira e incluso el mismísimo Gregorio Mayans,¹¹⁹ quien en su proyecto de reforma universitaria manifiesta explícitamente que «hay que prohibir que los religiosos impartan docencia en los centros públicos, porque responden a preceptos de la escuela y no a la verdad» y propugna que sólo se les deje impartir docencia a los eclesiásticos en sus conventos.¹²⁰ Por consiguiente, la expulsión de los jesuitas fue muy bien acogida por parte de dichos *novatores* que ansiaban reformas en el sistema de estudios en España.

La expurgación textual es, por consiguiente, la consecuencia y la materialización del rechazo hacia un autor. Se evitaba, así, con ella la exclusión total de los textos de un autor y su prohibición. Para los jesuitas la tarea de la expurgación de los textos clásicos supuso un trabajo purificador que conllevaba la voluntad de un saneamiento moral de las ediciones de las obras de la Antigüedad clásica, para que no resultasen excluidas y así —aunque mutiladas— poder difundirlas. Las obras de los humanistas contemporáneos que estaban autorizados entre los jesuitas y que asimismo querían dar entidad en sus propios textos a los autores *humanísticos* clásicos debían de llevar a cabo ellos mismos estas tareas expurgadoras si no querían ser ellos censurados; pues Ignacio

¹¹⁹ Mestre (1992: 397)

¹²⁰ Coronel Ramos (1996: 112)

de Loyola resulta tajante en estas afirmaciones: «La teología debería bastarnos, sin tanto Cicerón ni tanto Demóstenes».¹²¹ De este modo, los textos clásicos, tras pasar por el estilete censor de la expurgación, se acomodaron a la moral y al latín eclesiástico.

2.1.2.6. La educación femenina

Uno de los presupuestos básicos que se le otorgan a la Compañía de Jesús desde sus orígenes es que se trata de una orden predominantemente masculina;¹²² con todo, y a raíz de los nuevos estudios, podemos considerar que hoy en día no se duda de la importancia de las mujeres dentro de la Compañía.¹²³

Las mujeres contribuyeron a la expansión y el desarrollo de la orden y en algunos casos fueron fundadoras de colegios. Algunas de ellas fueron miembros de la realeza: Margarita de Parma —hija de Carlos V—, Juana y María de Austria —hermanas de Felipe II—, Margarita de Austria —esposa de Felipe III— o Mariana de Austria —viuda de Felipe IV—. También encontramos mujeres pertenecientes a la burguesía —cuyas familias se habían enriquecido con los negocios y el comercio— sin rango nobiliario, que querían ver así afianzada su posición social frente a las grandes damas.¹²⁴

¹²¹ Carta del 30 de marzo de 1555 dirigida a Diego Laynez *cf.* Fabre (1995: 74) *cf. Ep. Ign.*, 5893, X, p. 110.

¹²² Fullam (1999: 2)

¹²³ Antes de que se llevaran a cabo los modernos *estudios de género* la relevancia de la mujer en la Compañía de Jesús ya tenía cabida en estudios clásicos *cf.* Rahner (1956 & 1964) & Mateos (1956).

¹²⁴ Buerrieza Sánchez (2012: 444)

La posible existencia de una rama femenina siempre ha resultado una idea atractiva para los estudiosos; pero lo cierto es que nunca existió como tal, aunque sí que hubieron contadas excepciones. Hubo un pequeño intento de iniciar una orden de *jesuitas* femeninas iniciada por la catalana Isabel Roser en 1545,¹²⁵ junto con sus dos compañeras Inés Pascual y Estefanía de Requesens, que por aquel entonces fueron conocidas en Catalunya como «les Yñigues». Este *experimento* duró menos de seis meses, pues Ignacio de Loyola pidió al papa Pablo III que les retirara a estas tres mujeres los votos que habían profesado a la Compañía,¹²⁶ dado que no quería una rama femenina pues consideraba que las labores llevadas a cabo por los jesuitas, solitarios y peligrosos en muchas ocasiones, no eran propios de mujeres.

No obstante, algunas órdenes religiosas femeninas se fundaron bajo el espíritu ignaciano. En 1609 la inglesa Mary Ward¹²⁷ funda en Saint Omer¹²⁸ un Instituto Religioso femenino de vida apostólica con la misma estructura de la Compañía. Sin embargo, con la oposición de los jesuitas, y, pese a la anterior aprobación del papa, el colegio se ve suprimido en 1631. En 1607 Juana de Lestonnac¹²⁹ había fundado ya la Compañía de María o *Ordinis Dominae Nostrae*; asumiendo para su orden las disposiciones todavía tridentinas que negaban la creación de institutos religiosos femeninos, con lo cual no obtuvo oposición.

¹²⁵ Burrieza Sánchez (2005: 85-116)

¹²⁶ Fullam (1999: 4)

¹²⁷ La figura de Mary Ward resulta extremadamente interesante, tanto por ser una excepción dentro del ámbito de la Compañía y la presencia femenina en la misma, como por ser una pensadora avanzada a su tiempo que propugnaba la educación de la mujer y su valía intelectual y fáctica e innovadora ideóloga de nuevos sistemas pedagógicos que han llegado hasta nuestros días. Para saber más sobre su figura y su labor educativa *cf.* Byrne (1985) & Lux-Sterritt (2006).

¹²⁸ Donde ya existía un colegio inglés al estilo de los dirigidos por los jesuitas en España.

¹²⁹ Azcárate Ristori (1963)

Pese a que, como hemos visto, las mujeres no alcanzaran dentro del movimiento ignaciano el reconocimiento de los jesuitas varones, al aparato propagandístico de la Compañía sí que le interesó utilizarlas para dar la imagen de que la labor de los jesuitas como guías espirituales de las mujeres iban más allá de ser un mero confesor.¹³⁰ De este modo, algunas de las *fundadoras* fueron instadas por la propia Compañía a redactar su propia autobiografía, como fue el caso de Marina de Escobar.¹³¹

Como acabamos de apuntar, en cierto modo a la orden ignaciana le preocupó que sólo se le reconociera su influencia en la educación de las mujeres a través de la figura del *guía espiritual y confesor*, pero lo cierto es que esta figura les dio a los padres gran notoriedad e influencia política por facilitar el acceso a las grandes damas de la Corte. Puesto que la Compañía tenía la prohibición expresa de involucrarse en política, al menos directamente y de forma evidente, esta estrecha relación con las nobles de la época les abrió las puertas de las más altas esferas del Estado.¹³²

Por los ya mencionados intentos fallidos de instaurar una rama femenina dentro de la Compañía y por la perseverante oposición de Ignacio de Loyola a ello, a la orden le ha acompañado históricamente una percepción de la misma como *misógina*. No ayudaba a cambiar esta percepción el hecho de que el propio Ignacio, además,

¹³⁰ Burrieza Sánchez (2012: 484)

¹³¹ De Escobar (1665)

¹³² Lozano Navarro (2012: 183)

recomendaba evitar el contacto con el género femenino por los *riesgos* morales que podía acarrear.¹³³

Los jesuitas dirigían la espiritualidad de las mujeres, cabe destacar que a diferencia de a los varones no se las instruía a nivel intelectual sino sólo a niveles religioso-afectivo —que no teológico—, a través de diversas prácticas. Dichas prácticas eran: la confesión, ya hemos mencionadas, el acceso frecuente a diversos sacramentos, en especial la eucaristía, y los *ejercicios espirituales*, que desempeñaban un papel clave. Todo ello, como hemos señalado, se aborda desde un punto de vista emocional bajo el estricto control de director espiritual sobre las mujeres guiadas.¹³⁴

Los jesuitas fueron los responsables de modelar muchos de los arquetipos femeninos de la época, y si las religiosas eran el modelo más respetable de mujer, la soberana era la que estaba por encima de todo arquetipo. Por ende, ser educadores de una reina —al igual que de un rey— era el *súmmum*, ya que podía granjearles el ascenso en la escala social y aquella podía servir de figura de referencia para sus súbditos: la reina regía las almas, mientras que el rey regía los cuerpos.¹³⁵ La dirección espiritual de una reina suponía, pues, una apuesta de futuro para la Compañía.¹³⁶

De este modo, una reina convencida de los postulados ignacianos, se convertía en una gran aliada para la orden, pues no sólo transmitía su fe a al rey y a sus hijos, sino

¹³³ Para saber más sobre este tema Soto Artuñero (1997).

¹³⁴ Brambilla (2010)

¹³⁵ Pérez Samper (2005: 426-427)

¹³⁶ Ejemplo de soberana perfecta para la Compañía era María de Baviera, esposa del archiduque Carlos de Estiria, «capaz de educar a un verdadero monarca antimaquiavélico que, una vez en el trono, antepusiera la defensa del catolicismo a cualquier otra cuestión.» *cf.* Lozano Navarro (2012: 189).

que se erigía en adalid y ferviente defensora de la ortodoxia católica en Europa. Desde Roma, el gobierno de la Compañía pronto tomó conciencia de la potencialidad de las mujeres como herramienta de incalculable valor a la hora de adoctrinar a la sociedad del Barroco.

Para concluir, queremos remarcar que la *educación* que los jesuitas pudieron ofrecer a las mujeres en determinados momentos nunca se equiparó, ni lejanamente, a la de los hombres. Como ya hemos señalado las disposiciones tridentinas impedían el desarrollo de institutos religiosos femeninos de vida apostólica fuera de la clausura y la vida contemplativa.¹³⁷ Así pues, las mujeres, salvo contadísimas excepciones, no pudieron ser educadas en colegios jesuitas y tuvieron que verse relegadas a una educación religiosa no intelectual, que muchas veces implicaba ser utilizadas como una parte más del engranaje propagandístico y de poder de la Compañía.

2.1.3. Teatro Jesuítico

2.1.3.1. Introducción: orígenes y finalidad

Dentro del marco educativo y docente de la Compañía de Jesús nace el teatro escolar jesuítico con tres finalidades principales: la didáctica, la moralizante y la propagandística.¹³⁸ Las representaciones les otorgaban prestigio a los colegios y a los profesores, lo que servía para publicitar la labor docente jesuítica. Por otro lado, como herramienta educativa ejercitaban tanto la memoria de los estudiantes como su destreza

¹³⁷ Burrieza Sánchez (2012: 487)

¹³⁸ Serés (2010: 122) *cf.* Levi (2004), Egido (2004: 107-113) & Rivadeneira (1589)

en el dominio de la lengua latina —pues estas obras estaban escritas y se representaban en muchas ocasiones en latín— y, en último lugar, para inculcarles valores moralizantes, puesto que el puntal fundamental de la educación jesuítica era la transmisión de dichos valores.¹³⁹ La representación de obras dramáticas se completaba con otros géneros limítrofes tales como declamaciones, coloquios o debates.

Estas representaciones dramáticas, por supuesto, estaban regidas también por la *Ratio Studiorum*.¹⁴⁰ Dos reglas, concretamente, eran las que aludían directamente al teatro dentro de la *Ratio*: la decimotercera y la decimosexta. La primera de ellas ordena que las comedias fueran representadas exclusivamente en ocasiones muy puntuales y fueran siempre en lengua latina, que trataran temas sacros y piadosos y que no contuvieran papeles femeninos. En relación a ello la *Ratio Studiorum* expone: «Tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas, esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium».¹⁴¹ La segunda de ellas dicta que se guarden las piezas dramáticas en las bibliotecas de los colegios que previamente hubieran sido seleccionadas por el prefecto de Estudios o jueces competentes. El cumplimiento de ambas reglas se llevó a cabo de manera desigual; mientras la *regla 16* se cumplió casi siempre, y por ello han llegado conservados hasta nuestros días centenares de obras, no sucedió lo mismo con la *regla 13*: pronto las obras dramáticas comenzaron a escribirse

¹³⁹ Pontani (1599)

¹⁴⁰ La obra comenzó a redactarse aproximadamente en 1584 por una comisión formada por seis padres, muchos de ellos españoles. Pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, pero no fue hasta 1599 que se publicó la versión oficial en Nápoles.

¹⁴¹ Serés (2010: 123)

también en lenguas vernáculas, a ser representadas con mayor asiduidad y a ampliar su temática.

El teatro escolar jesuítico se inicia con la representación de espectáculos parateatrales, sobre todo, declamaciones y *disputationes*, pero también con otros géneros como la *oratio* o el sermón. De hecho, el fin último de las representaciones dramáticas jesuíticas era el *sermón*; porque el teatro debía de ser una disciplina ancilar supeditada a la pedagogía académica y, de acuerdo con las directrices jesuíticas que dictaminaban que el academicismo debía de estar al servicio de la moral. El escenario debía de ser una suerte de púlpito en el que poder dar voz al dogmatismo cristiano y a las ideas morales contrarreformistas. Así pues, la principal finalidad del teatro jesuítico es transmitir la propia moralidad de la Compañía. Para clarificarlo veamos algunos fragmentos textuales que lo evidencian:

«Vos seréis el argumento
y el tema de este sermón
disfrazado; Vos, divino sacramento.»¹⁴²

Prólogo del padre Juan Bonifacio

«mire cada cual
de todo lo que aquí representaren
qué es lo que le toca, y no imagine ser

¹⁴² Serés (2010: 124) *cf.* Bonifacio, ms. 9/2565, f. 204v. Para una versión actualizada del manuscrito: Bonifacio (1969).

fábulas de vana poesía,
ni ponga su atención en mirar
las peregrinas vestiduras y atavíos,
mas su estudio todo sea en conferir
la forma de su vida con la imagen
de aquesta acción.»¹⁴³

Comedia Charopus, padre Acevedo¹⁴⁴

«Oiréis exhortaciones a la penitencia;
veréis sus lágrimas con que la triste suerte
de aquellos llora a quien la trina peste
—demonio, mundo y carne— oprime y vence.»¹⁴⁵

Comedia Metanea, padre Acevedo

Tal como señalábamos anteriormente, los límites que marcaba la *Ratio Studiorum* en lo referente a que las representaciones teatrales se ocupasen única y exclusivamente de temas sagrados y piadosos fueron pronto sobrepasados, y aquello que en un principio eran meros ejercicios de dicción, se transformaron en verdaderas representaciones teatrales. Si bien es cierto que los padres jesuitas comenzaron por prohibir la asistencia de sus discípulos a comedias y todo tipo de representaciones profanas,¹⁴⁶ sabemos asimismo que también se cultivaron con cierto éxito este tipo de

¹⁴³ Serés (2010: 124) *cf.* Picón García (1997: 451) *cf.* Acevedo, ms. 9/2564, ff. 169-170r

¹⁴⁴ Considerado el primer dramaturgo jesuita español.

¹⁴⁵ Serés (2010: 124) *cf.* Alonso Asenjo (1995: 115)

¹⁴⁶ Serés (2010: 126): «Los padres de la Compañía castigan a los rapaces, sus discípulos, que van a ver las comedias y otras representaciones profanas» *cf.* Pineda (1589: 351), «Tampoco es permitido a ningún

obras dentro del propio teatro que realizaban el profesorado y el alumnado de la Compañía.¹⁴⁷ Es más, los cursos se iniciaban con la representación de una pieza dramática que se complementaba con una *praefatio jocularis*, una *actio intercalaris*, un entretenimiento o entremés, una loa y la despedida, acompañada de música canciones y danzas.¹⁴⁸

Dentro del sistema académico general de la Compañía de Jesús la ejercitación histriónica se convirtió en una herramienta fundamental que capacitaría a los alumnos para el correcto desarrollo de sus futuras profesiones. En una época en la que los libros eran escasos y caros, resultaba muy necesario ejercitar la memoria tanto aprendiendo largos «parlamentos» en latín como acontecimientos históricos, sentencias, apotegmas, definiciones, catálogos y, por supuesto, obras dramáticas.¹⁴⁹ Era importante, además, dominar la pronunciación, la recitación, la entonación y la modulación de la voz. Este aprendizaje en el dominio de la palabra y del discurso ayudaba a los alumnos a prepararse para el desempeño de actividades que exigieran un alto grado en el manejo de la oratoria tales como cortesano, escribano-letrado, magistrado, predicador, maestro, profesor o dirigente. A su vez, el teatro ayudaba a controlar el gesto y el movimiento corporal, lo que ayudaba con el protocolo y el trato social, cosas las cuales eran sumamente importantes para conferir distinción y prestigio, algo que se trataba de transmitir a los alumnos desde el colegio. Por último, el tiempo que empleaban los

estudiante ver comedias en los corrales públicos ni entrar en las casas públicas de juegos ni en otras pares indecentes...» *cf.* Simón Díaz (1992: 22).

¹⁴⁷ Serés (2010: 126); *Cf.* Elizalde (1990)

¹⁴⁸ Serés (2010: 126) *cf.* García Soriano (1927: 257)

¹⁴⁹ Serés (2010: 126); *cf.* De la Flor (1996)

jóvenes en aprender el papel y en ensayar las obras, era tiempo que no utilizaban en actividades perniciosas como pudieran ser los juegos de azar y naipes, las malas compañías, la ociosidad o la asistencia a tabernas y burdeles.¹⁵⁰ Por todos estos motivos la actividad teatral era un excelente complemento para la docencia y que pretendía completar el éxito del sistema educativo jesuítico.

La actividad teatral ayudaba a conseguir que los alumnos asumiesen el ideal renacentista de ser «un hombre entre los hombres»,¹⁵¹ a que adquiriesen la *urbanitas* y que a través de la práctica de la retórica y la ejercitación de la memoria lograsen ser hábiles y elegantes en la *elocutio*, la *pronuntiatio* y la *actio*. En estos propósitos y finalidades convergían el teatro jesuítico y *el teatro escolar universitario*. En oposición, lo que los distinguía primordialmente era la función específicamente pedagógica del primero frente al segundo.¹⁵² En efecto, el teatro jesuítico destacaba por su marcado carácter pedagógico. Pero aunque en sus inicios las piezas teatrales presentaran fragmentos, sentencias, frases hechas, giros, modismos, de las producciones literarias de la Antigüedad, así como anécdotas e historias clásicas y la mención de autoridades intelectuales en la selección de nombres para los personajes —confiriéndoles todo ello un aire de erudición—, terminaron por abrirse paso los sucesos de actualidad a través de la alegoría y otros géneros. Estos géneros fueron: pasos, diálogos, comedias pastoriles y sobre todo entremeses.¹⁵³ Muy frecuentemente el prólogo de las obras estaba escrito en

¹⁵⁰ Serés (2010: 127); cf. Bonifacio, *Actio Napolitana Gometius*.

¹⁵¹ Serés (2010: 127)

¹⁵² Serés (2010: 127) cf. García Soriano (1945)

¹⁵³ Serés (2010: 128): «Los entremeses propiamente dichos del teatro jesuítico suelen ser piezas breves en romance, generalmente en prosa, aunque hay algunas redactadas totalmente en verso y otras que mezclan

latín y en ocasiones aparecían en él dos personajes: uno hablaba en latín (*faraute* o *interpres primus*) y otro que lo traducía para que el público lo comprendiera mejor (*interpres secundus*). Además los actores debían ser alumnos que estuvieran especialmente motivados y fueran muy activos.

Aunque aparecieran las comedias dentro del teatro escolar, éstas seguían conservando el carácter religioso y se inspiraban en temas bíblicos o hagiográficos.¹⁵⁴ De este modo aparecían en las obras personajes tomados de las *Sagradas Escrituras* como Abraham, David, Esther, Athalia, Judith, Joseph, Tobías, etc. o que encarnaban a esforzados santos: San Hermenegildo, Guillermo de Aquitania, Santo Tomás de Canterbury, Santa Catalina, Santa Cecilia, San Teodoro o Santa Inés. Las obras teatrales aunaban los ideales pedagógicos y religiosos jesuíticos y eran ideales para difundirlos, pues asistían como público tanto los integrantes del colegio como los ciudadanos.

El Concilio de Trento favoreció el florecimiento de las artes escénicas dentro de la Compañía de Jesús, dado que las conclusiones tridentinas exhortaban a que los obispos y rectores de la iglesia hicieran uso de las artes literarias y plásticas en la instrucción de los fieles en cuanto a doctrina hagiográfica se refería. El teatro jesuítico suponía «una manifestación más del arte al servicio de la propaganda ideológica generada por la Contrarreforma».¹⁵⁵ Además, los dramaturgos educados en la Compañía

ambas modalidades, que tratan temas tanto alejados de la vida escolar como otros que censuran algunos aspectos de ésta. Pocas veces carecen de conexión con el tema o los personajes del Diálogo en que se intercalan, más frecuente es que continúen burlescamente el mismo asunto y que tengan personajes comunes, con lo cual se permiten tener un juego de perspectivas deformador e irónico de la representación “seria” que le sirve de marco» cf. Madroñal, Rubio & Valera (1996: 33) .

¹⁵⁴ Serés (2010: 128) cf. Menéndez Peláez (2008)

¹⁵⁵ Serés (2010: 129) cf. Menéndez Peláez (2006)

de Jesús —como Lassala— fueron herederos del humanismo que impregnó la Universidad renacentista, regidos por el lema erasmiano *litterae et pietas*.¹⁵⁶ De facto, las primeras obras que fueron escenificadas en los colegios de jesuitas pertenecían a aquellos humanistas: el *Euripus* del franciscano holandés Livino Brecht y el *Acolastus* de Guillermo Gnapheus. Estas dos obras formaron parte de la base del incipiente teatro jesuítico.

Como ya hemos mencionado, en tanto que disciplina auxiliar del método pedagógico, en el teatro jesuítico primaba la dimensión espiritual. Al igual que las tragedias historicistas paganas de fuente humanística pretendían compatibilizar el cristianismo y la cultura «humana». Pretensión que compartía San Ignacio, habiéndolo aprehendido de Santo Tomás de Aquino, a quien eligió como guía teológico de la Compañía.¹⁵⁷ Dicha concepción se fundamentaba principalmente, al modo de las loas a los grandes héroes de la Antigüedad, en la búsqueda del bien común; sirvan como ejemplo las obras *Creso*, *Pompeyo*, *El castigo de Ciro*, *La tradición de Dario* o *Los cartagineses*.¹⁵⁸ Una cita ciceroniana que los jesuitas solían mencionar con frecuencia resume esta convergencia entre el ideal educativo jesuítico y la moral clásica: «non nobis solum nati sumus» ('no hemos nacido sólo para nosotros mismos').¹⁵⁹ De ello se colige que el objetivo de la docencia no era la búsqueda de una verdad abstracta o

¹⁵⁶ Serés (2010: 129)

¹⁵⁷ Ya en el primer colegio fundado por la Compañía de Jesús en la ciudad de Messina en 1552 eran bastante frecuentes las representaciones escolares. Concretamente en España hay constancia de que en el colegio sevillano de San Hermenegildo, se representó en 1556 la tragedia bíblica *Jefé*, escrita por el Padre Acosta. Es más, en el Colegio Romano, fundado personalmente por el propio Ignacio de Loyola a partir de 1560 se comienzan a representar *diálogos retóricos* y obras teatrales: Ródriguez G. de Ceballos (2012: 729).

¹⁵⁸ Serés (2010: 131)

¹⁵⁹ Serés (2010: 131) cf. Cicerón, *De officiis* (I, VII, 22)

especulativa como sucedía en la Universidad, sino la formación del carácter de los estudiantes en la *pietas*, para poder ejercer su deber como ciudadanos para con la *societas*.¹⁶⁰

Así pues, el teatro jesuítico materializa a través de la representación teatral el *miles christianus* que propugnaba la compañía ignaciana. Por ello se recalcó tan intensamente la función propagandística del mismo y como consecuencia influyó notablemente en la lengua vehicular de las representaciones teatrales, haciendo que paulatinamente prevalecieran en ellas las lenguas romances, puesto que lo más importante es que el mensaje moralizante y espiritual llegara a la comprensión del mayor número de público posible.

2.1.3.2. Principales autores y obras

Se conservan en nuestro país algo más de dos centenares de obras teatrales jesuíticas de diversas calidades y de diversos autores, muchos de ellos anónimos. De entre los conocidos, se encuentran algunos de los grandes dramaturgos del siglo XVI:¹⁶¹ el padre Acevedo,¹⁶² el padre Juan Bonifacio o el padre Hernando de Ávila. La dramaturgia jesuítica resulta peculiar porque su finalidad intrínseca es la búsqueda del bien y la verdad y no la creación de belleza artística. Con todo, los dramaturgos de la

¹⁶⁰ Serés (2010: 131)

¹⁶¹ Serés (2010: 134) *cf.* J. Alonso Asenjo, (2006), (1999) & (1998); Menéndez Peláez (2004-2005), (2003) & (1995); Calvo (2003); González Gutiérrez (1997) & (1993); Segura (1985); Picón García (1997); Huerta Egido (2004) & García Soriano (1945) & (1927)

¹⁶² El padre Acevedo es considerado el pionero del teatro jesuítico en España, éste se sirvió del teatro para inculcar la teología cristiana a través de representaciones homiléticas inseridas dentro de un sistema teológico-alegórico-moral que abarca «el contexto bíblico total del mensaje judeo-cristiano de la historia de la salvación, desde la caída del hombre hasta su destino final»: Picón García (2005: 184)

Compañía de Jesús se inspiraron frecuentemente en las obras de los autores clásicos latinos Plauto y Terencio, sirviendo su producción dramática como eslabón entre la generación de Lope de Rueda y la de Calderón, quienes, tanto el primero como el segundo, fueron además educados por los jesuitas.

El teatro jesuítico, pese a ser primordialmente escrito por pedagogos. Como herramienta y complemento del aprendizaje, tuvo algunos puntos de contacto con el mundo literario *extra moenia* de sus colegios. Los estudiantes realizaban las representaciones con gran entusiasmo, tanto es así que en ocasiones llegaban incluso a convertirse en autores. De este modo, varios dramaturgos —como es el caso de Lassala— se ejercitaron en el arte dramático con los jesuitas, lo que, por otro lado, no es de extrañar, ya que éstos detentaban casi la totalidad del sistema educativo en España. De hecho, el teatro jesuítico tuvo una gran influencia en la configuración del teatro barroco español.¹⁶³ A continuación veremos cuáles son algunos de los más importantes de entre estos autores.

En primer lugar tenemos a Lope de Vega, él mismo confesó haberse formado en los Estudios de la Compañía en Madrid.¹⁶⁴ En su teatro se encuentran rasgos difícilmente explicables sin tener en cuenta la impronta jesuítica. De hecho, en el Colegio de Madrid¹⁶⁵ escribió su más importante obra de niñez: *El verdadero amante*, en cuatro actos. La relación de Lope de Vega con la Compañía quedó, a su vez,

¹⁶³ Menéndez Peláez (2000: 33).

¹⁶⁴ Serés (2010: 136) *cf.* De Hornedo (1962) & Millé Giménez (1928: 248)

¹⁶⁵ Posteriormente pasaría a llamarse Colegio Imperial.

plasmada en su *Isagoge a los Reales Estudios*.¹⁶⁶ Además participaría con sus obras teatrales en las fiestas de canonización de San Isidro y le dedicó otra a Santa Teresa: *La Madre Teresa de Jesús*. En ellas demostró el aprovechamiento de sus estudios teatrales en la Compañía dotándolas de unos personajes hagiográficos de gran fuerza dramática.

En segundo lugar, probablemente Cervantes estudió en el colegio jesuítico de Sevilla y es muy posible que allí fuera espectador del teatro escolar.¹⁶⁷ En su obra *Coloquio de los perros* muestra su entusiasmo por el sistema pedagógico jesuítico. Gracias a estas enseñanzas afirma: «o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y vistoso aplauso de los oyentes» (Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615).¹⁶⁸ Ciertamente, es muy probable que Cervantes viera en Sevilla entre 1563 y 1465 las representaciones del padre Acevedo: *Carious* (1564), *Occasio* (1565) y *Philatus* (1565) llenas de personajes alegóricos como los que usaría él mismo después.

En Calderón encontramos también influencia jesuítica a través de la formación escolástica que plasma en algunos aspectos de su dramaturgia,¹⁶⁹ ya que estudió en el colegio Imperial. El joven Calderón participó en el certamen de dicho colegio en 1622 —en el que fue secretario Lope de Vega—, obteniendo el primer premio en la modalidad de romance con su poema ‘Con el cabello erizado’ y el segundo en la

¹⁶⁶ Serés (2010: 136) cf. Elizalde (1990: 119-122) & (1988: 243-253) & Simón Díaz (1952)

¹⁶⁷ Serés (2010: 136) cf. Rodríguez Marín (1952: 243-253)

¹⁶⁸ Serés (2010: 136) cf. Astrana Marín (1948: 414-415)

¹⁶⁹ Serés (2010: 136) cf. Menéndez Peláez (2001) & Segura (1982)

variedad de quintillas con ‘Tirana la idolatría’. Es conocida la deuda del autor con el teatro escolar.¹⁷⁰ Él mismo escribió cuatro obras que se representaron en el colegio Imperial el día de San Lorenzo de 1672, en honor a San Francisco de Borja: una loa, dos sainetes y la comedia *El gran duque de Gandía*.

No podemos dejar de nombrar que Luis de Góngora estudió en el colegio de la Compañía de Córdoba hasta los catorce años, que Tirso de Molina —nacido en 1579— pudo encaminarse hacia sus estudios dramáticos desde sus estudios humanísticos en los jesuitas de Madrid o que Quevedo, que compuso entremeses, fue alumno del colegio de Ocaña o del Imperial entre 1592 y 1596.

Finalmente, nos gustaría también mencionar que Juan Luis Vives, pese a que no tenemos constancia de que escribiera ninguna obra teatral de este cariz, apoyó el teatro jesuítico como instrumento cultural y pedagógico, frente a otros géneros literarios que rechazaba como las ficciones caballerescas. Es más, pudo ser probable que participara como actor en alguna de dichas representaciones organizadas por su maestro J. Partenio Tovar en la Universitat de València —en la que Vives ingresó en 1507 a la edad de quince años—, ya que formaban parte de la enseñanza de las materias de *Poesía* y *Oratoria*.¹⁷¹

¹⁷⁰ Serés (2010: 137) cf. Elizalde (1990: 120), Segura (1985) & De la Granja (1982) & (1979)

¹⁷¹ Alonso Asenjo (2010: 31)

2.1.3.3. Características generales

Pasamos, pues, a revisar las características generales del teatro jesuítico comenzando por su temática. Como hemos visto los temas de las obras dramáticas muchas veces estaban relacionados con la Historia Sagrada, los ciclos litúrgicos y las hagiografías, con un corte marcadamente religioso y moralista. Además también lo estaban con la Antigüedad clásica, especialmente la latina, siempre evitando la paganización y un excesivo entusiasmo por la cultura grecorromana a pesar de su marcado carácter humanista.¹⁷² De este modo, los géneros que incluía el teatro jesuítico pueden quedar categorizados en cinco grandes grupos: 1) de imitación clásica, 2) representaciones alegóricas, 3) dramas teológicos —en el que se incluiría el auto sacramental—, 4) dramas bíblicos y de vidas de santos y 5) dramas populares.¹⁷³

Así pues, se leyeron con avidez los ya mencionados textos de los comediógrafos Plauto y Terencio por su fórmula dramática.¹⁷⁴ Siendo éstos, empero, irreconciliables con la moral cristiana, se optó —como ya hemos tratado anteriormente— por expurgarlos y cristianizarlos.¹⁷⁵ Si se prefirió cristianizarlos a simplemente obviarlos fue porque sus textos servían como idóneos ejemplos tanto para la realización dramática,

¹⁷² Vergara (2007: 196)

¹⁷³ Dicha clasificación fue realizada por García Soriano (1945: 35-40) y hoy en día se acepta como canónica.

¹⁷⁴ Algunas obras que sirven como claro ejemplo de la imitación de Plauto y Terencio son: el *Syrus* de Domenico Crispo Rannusio (1486) o *Gl' Inganatti* de Silvio Piccolomini (1531), ambas a tomando como fuente la obra *Menaecmi* de Plauto. Aunque con el paso del tiempo la imitación se reduce a aspectos tales como escoger los nombres de los personajes de las comedias latinas o las alusiones a la mitología clásica: Domingo Malvadi (2001: 145).

¹⁷⁵ El rechazo de la aceptación total de los modelos clásicos por cuestiones morales dio como fruto un tipo de teatro llamado *Terencio Cristiano*, este tipo de teatro se caracterizaba por conjugar, la imitación formal de los clásicos —siendo los preferidos para este menester Séneca y Terencio— con temas y personajes bíblicos: Domingo Malvadi (2001: 146).

como para el aprendizaje del latín, ya que el método pedagógico jesuítico se basaba en el *modus parisiensi*, a saber: «praecepta pauca, exempla multa, exercitatio plurima» (‘poca teoría, muchos ejemplos, máxima práctica’).¹⁷⁶ Los estudiosos de la época, pues, opinaban que debía desaparecer la exclusividad del ciceronianismo y crear un aperturismo hacia nuevas formas más vivas y coloquiales de la lengua latina; para la consecución de este objetivo resultaba muy útil la lengua dialogada de Plauto y Terencio.

Pronto el teatro jesuítico comenzó a ocuparse también de cuestiones de actualidad que llegaron a ser más abundantes que los de la tragedia clásica;¹⁷⁷ se trataron temas contemporáneos como canonizaciones, conmemoraciones, llegadas de personalidades importantes u otros eventos destacados. Estos acontecimientos se escenificaban mediante alegorías, triunfos o emblemas tomados de la historia, la fábula y sobre todo la mitología, pues en muchas comedias intervenían seres alegóricos o personajes abstractos, personificados en seres o entidades mitológicas. El recurso alegórico les resultó de mucha utilidad a los autores jesuíticos, pues les permitía ahondar en la psicología de los personajes o en la expresión plástica de los pensamientos y sentimientos de éstos, además de contribuir a dar énfasis al mensaje dotándolo de una dimensión sobrenatural y mantener una cierta solemnidad en las comedias.

¹⁷⁶ Serés (2010: 133) *cf.* Scaglione (1986: 56-58 & 42-74)

¹⁷⁷ Serés (2010: 133)

En cuanto a la estructura de la obra, ésta era realmente compleja, ya que debía conseguir armonizar elementos bíblicos, teológicos, morales, clásicos, alegóricos y populares a través de personajes simbólicos.¹⁷⁸ Así, en estas obras se personificaban los sentimientos y pasiones —las cuatro principales: temor, alegría, tristeza y esperanza, y las secundarias—, los afectos y demás turbaciones del alma, las personificaciones de los vicios y virtudes —incluyendo las teologales y ascéticas—, las cualidades y abstracciones —majestad, pobreza, paz, ocasión, honra, ocio, gozo—, los entes colectivos —mundo, fama, sociedad, Iglesia, bárbaro—, los fenómenos naturales —sueño, eco, tiempo, muerte, flor de la edad, senectud— prosopopeyas —Ley vieja, Ley nueva, Hispalis, lengua, oído, Carmona, los atributos de la Pasión, las sonajas— y artes y ciencias —Gramática, Retórica, Filosofía, Música—; intervenían espíritus, santos y otras potencias sobrenaturales —Lucifer, ángel, el divino Jerónimo, Daniel, fantasma— además de dioses y héroes de la mitología clásica —las tres Gracias, las Parcas, Palas, las Musas, Hércules—.¹⁷⁹

El eclecticismo era otra de las características consustanciales al teatro jesuítico y la multiplicidad de sus manifestaciones. En él convivían elementos tanto eruditos como populares. Siguiendo la vía erudita se intentaba imitar el teatro clásico grecolatino o humanístico —especialmente el de Plauto, Terencio y Séneca—; pero imbricándolo con la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas, la dramaturgia popular que contenía representaciones como entretenimientos, villancicos, danzas o

¹⁷⁸ Serés (2010: 134) *cf.* González Gutierrez (1997: 255)

¹⁷⁹ Serés (2010: 134)

tipos populares e incluso los espectáculos de la corte. De este modo, una misma obra podía albergar la inspiración clásica del drama humanístico, la tradición medieval y las manifestaciones de la dramaturgia popular, conformando así un subtipo escénico.

Pese a que las representaciones fuesen preeminentemente de carácter solemne también aparecían elementos cómicos, incluso burlescos y carnalescos como el personaje del *gracioso*, cuadros satíricos o escenas picarescas. De hecho, los elementos de entretenimiento no dejaban de ser frecuentes con la finalidad de atraer público al espectáculo, mantener la atención del mismo despierta y edulcorar el adoctrinamiento moralizante. Con todo, la herencia medieval seguía teniendo una importancia remarcable dentro de las obras en las que imprimía un fuerte carácter religioso mediante temas bíblicos y hagiográficos que buscaban el *rudes erudire*. Asimismo, el teatro jesuítico también tomaba como fuente el teatro neolatino (humanístico-universitario) que se representaba en latín —en España no siempre era así, como ya sabemos— en las Academias y Universidades desde finales del s. XV emulando el teatro clásico grecorromano, normalmente más al latino que al griego.¹⁸⁰

Tras haber hablado de la temática, el próximo tema referido será la estructuración en sí de las obras.¹⁸¹ En un principio, se dividen en cinco actos, que a su vez, se dividen en un número indeterminado de escenas que no suelen pasar de seis, sin existir una regularidad temporal en la extensión de los distintos actos y escenas.

¹⁸⁰ En el teatro universitario era común que se conjugasen en una misma obra el latín y lenguas vernáculas, normalmente otorgándoles a los personajes más cultos el habla latina y a los de más bajo nivel social la lengua vernácula correspondiente: Maestre (1998: 343).

¹⁸¹ Esto nos servirá también como apoyo al tratar la estructura de la *Ifigenia* de Lassala.

En cuanto a la estructuración interna del lenguaje, el teatro jesuita se caracterizaba por un hibridismo entre prosa-verso, predominando el verso a partir del siglo XVI, siendo ésta una versificación polimétrica. La combinación y estructuración de las estrofas resultaba muy diversa, combinando las de origen popular, como el romance, con otras más cultas de origen italiano. Esta oscilación entre lo culto y lo popular venía en muchas ocasiones determinada por el gusto de los propios autores. Así, el padre Acebedo se halla más cercano a la tradición clásica y al teatro universitario, mientras que el padre Juan Bonifacio tiende más a la polimetría popular.¹⁸²

En último lugar, en lo que se refiere a las características generales del teatro jesuítico serán tratadas la puesta en escena y todo lo que a ella atañe. Ésta eran muy cuidada y espectacular, siempre al servicio del adoctrinamiento. Como hemos visto, aunque las representaciones jesuíticas fueran preferentemente de carácter religioso, también tenían cabida en ellas la temática profana —siempre con una moraleja edificante final— acompañada de música, danzas, lujosos vestuarios y notable escenografía.¹⁸³

Lo que se pretendía con ello era atraer a todo tipo de público y provocar su admiración y con una brillante puesta en escena —ricas telas, tramoyas, un gran número de figurantes— que requería un gran dispendio pecuniario. Los autores se servían de todos los posibles recursos escenográficos que contribuyeran a la función pedagógica, académica y espiritual del mismo.

¹⁸² Menéndez Peláez (2000: 49-50)

¹⁸³ Serés (2010: 143) *cf.* Alonso Asenjo (1998: 28-34)

Sin olvidar la finalidad evangelizadora y didáctica del teatro jesuítico, o precisamente por ello, y el interés por la temática, el sentido puramente espectacular estaba muy vigente en las mismas, haciendo de la experiencia teatral una experiencia totalizadora donde el espacio y la actuación convergen en un *totum* representativo.¹⁸⁴

Las representaciones teatrales jesuíticas resultaban muy vistosas ya que a la riqueza y la variedad del vestuario y la escenografía se sumaba la aportación de la música y la danza.¹⁸⁵ Resultaba muy relevante que los actores fueran los propios estudiantes, lo que lograba el aprecio y el gusto de los espectadores y contribuía al efectismo de la puesta en escena en general. Así, la aportación más novedosa y atrayente del teatro jesuítico al mundo dramaturgico fue que el texto debía subordinarse al espectáculo y no al contrario.

En la puesta en escena del teatro de colegio, el vestuario y el atrezo eran elementos de vital importancia. Pese al carácter ascético jesuítico y las críticas que de ello pudieran derivar. Respecto a esta pomposidad sobre el escenario aportamos dos testimonios. El primero de ellos es de un espectador de una de las representaciones de la *Tragedia de San Hermengildo* que afirma:

«una de las cosas que más le ilustró y más se alabó fue la elección dellas [personas de los representantes; tan sobremanera adornadas, que por un solo arreo se podía venir de

¹⁸⁴ Pérez de Giuffré (1991: 14) En este mismo artículo, encontramos un análisis muy interesante acerca de la práctica del teatro jesuítico en las misiones, tema que hemos tratado en nuestra introducción por la importancia y repercusión que tuvo, como elemento evangelizador y la influencia del mismo en las representaciones teatrales autóctonas: Pérez de Giuffré (1991: 18-31). En esta línea, sobre el teatro en las misiones, este caso en México, encontramos un artículo anterior: Ordiz Vázquez (1989).

¹⁸⁵ Serés (2010: 145) *cf.* García Soriano (1945: 40-41)

muchas leguas, cuando la excelencia de la poesía y traza no lo merecieran. Casi todos llevaron vestidos propios, hechos a posta para ese día, unos de tela de plata, otros de tela de oro; unos bordados y otros franjados de oro y plata, en competencia unos de otros, llevando bordados y sembrados de camafeos hasta los zapatos. Dos yelmos y petos de papelón y tela de plata se apreciaron sus adrezos con cien mil ducados. Por esto y por haber costado solos dos vestidos de los niños quinientos ducados, se podrá sacar el valor de los tantos»¹⁸⁶

El segundo del padre Santibáñez refiriéndose a la misma ocasión:

«Admiró la traza y disposición del asunto, la elegancia de los versos, la viveza de los pensamientos, el aire y la gracia de los que representaban, la suavidad de la música, la destreza de los saraos y, sobre todo, la riqueza de que hizo ostentación soberbia aquella nobilísima ciudad. Pues, a juicio de todos, pasó a tres millones la estimación que el valor de oros, joyas, cadenas, telas y pedrería con que se mostraron ornados, bizarros y curiosos cien personajes que salieron al tablado y entraban a componer esta pompa y representación. Afirman por muy cierto que San Hermenegildo y las dos Virtudes Fe y Constancia (que siempre le guarnecían los lados) portaban sobre sí sobre cien mil ducados de joyas»¹⁸⁷

Los decorados, herederos del teatro religioso, tendían asimismo a la riqueza y grandiosidad. Veamos un testimonio de la representación de *Nabuc Donosor* en Plasencia el día de la fiesta del Corpus Christi del año 1563:

¹⁸⁶ Serés (2010: 147) cf. Alonso Asenjo (1998: 466-467) Relación de Granada, f. 323.

¹⁸⁷ Serés (2010: 147) cf. Santibáñez (1600), Ms 33-4, Parte 2.^a, I, 3.^o, c. 46, n.^o 7.

«con gran aparato, y tan al vivo el echar los niños en el horno, que creyeron algunas personas que los niños se quemaban de veras. Con tener este auto mucha sal, fue como un sermón para el pueblo en los coros que se cantaron, como en algunas moralidades que saco desta letra»¹⁸⁸

Y otro de la representación de *El naufragio de Jonás, profeta* durante el Corpus de 1578 en la mencionada ciudad:

«estaba un gran tablado [...] y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud, con abundancia de agua, que con mucho artificio habían hecho subir allí. En el mar una muy lúcida nave con sus velas y jarcias, de tanta grandeza que estaban dentro muchos marineros y pasajeros vestidos de librea [...] Y se vio a la nave ir por el agua, en la cual hubo gran conmoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió»¹⁸⁹

El gran espectáculo también se forjaba a través de un gran número de actores y figurantes sobre las tablas, interesaba, pues, que participaran activamente en las representaciones teatrales el mayor número de alumnos posible. Así, sabemos que para escenificar la Tragedia de San Hermenegildo se necesitan no menos de ochenta actores y que en el triunfo de Santa Catalina (*Comedia de Santa Catalina*, Córdoba, 1598) vemos que para la apoteosis final:

«salen muchos ángeles con hachas blancas encendidas y los mártires que la Sancta convirtió, esto es, los sabios Faustina, Porphyrio y delia con sus insignias; y todos con

¹⁸⁸ Serés (2010: 148) *cf.* De la Higuera (1885: 224-225)

¹⁸⁹ Serés (2010: 148) *cf.* Pérez Priego (1980: 81-94)

un solemne entierro llevan a la Sancta, hasta subir al monte Sinaí, entonando entretanto la música del himno de las vírgenes a canto de órgano, y, en acabar, las chirimías; y con esto se da fin a la Tragicomedia»¹⁹⁰

Sobre el escenario caben representaciones de toda clase de actos: batallas, duelos, justas, torneos, cortejos o desfiles procesionales. Tenemos muestras de ello en la *Comedia Metanea*,¹⁹¹ la *Tragedia de San Hermenegildo*¹⁹² o el *Triunfo de la Fortuna*.¹⁹³ Estos cuadros se hacían especialmente grandiosos al final del espectáculo gracias a la incorporación de la música coral e instrumental y de la danza.

Los dramaturgos jesuitas recogieron la herencia de la música coral y la danza del teatro griego y la incorporaron a sus obras teatrales: desde sus albores a mediados del s. XVI, los cantos polifónicos, las danzas y la música instrumental formaron parte del espectáculo *literario-musical* que algunos críticos dieron en llamar «verdaderas zarzuelas».

Por desgracia, no conservamos las partituras de ninguna de estas obras, aunque por los textos didascálicos podemos reconstruir al menos la función que la música desempeñaba en las obras jesuíticas. Nos queda constancia, en cambio, de que la música tuvo tal repercusión en dichas obras —sobre todo en Francia—, que las representaciones de los jesuitas dieron origen al *ballet* uno de los subgéneros dramático-musicales más representativos dentro del teatro jesuítico.

¹⁹⁰ Serés (2010: 148) *cf.* Calleja, MS. 17288, BNE, f. 1911

¹⁹¹ IV, 3

¹⁹² I, 1

¹⁹³ III, 2

Así pues, sabemos a través de los textos que los describen que las representaciones teatrales de los colegios de los jesuitas se sirvieron de la música coral polifónica, de la instrumental, así como del canto llano para avivar el fervor religioso e intensificar junto a las danzas las «enseñanzas ascéticas» que el autor tenía como objetivo transmitir.¹⁹⁴

El último golpe de efecto del que hablaremos en cuanto a la escenificación son las *tramoyas*, que no son otra cosa que el componente mecánico que daba cabida a la solución clásica del *deus ex machina*. Se utilizaron sobre todo para las comedias hagiográficas, muy del gusto del s. XVII, y se convirtieron en el artilugio perfecto para representar milagros, apariciones, descendimientos o ascensiones, capaces de mostrar en escena, ante la mirada atónita de los espectadores, los prodigios realizados por los santos.

Así pues, vemos como la carga moral y adoctrinante que se desprendía de sus argumentos y del texto en sí era fundamental; sin embargo no eran menos importantes todos los elementos paratextuales —vestuario, decorados, atrezzo, escenificación, música, canto, danzas— que revestían las representaciones jesuíticas de fasto y majestuosidad, pues resultaban un atractivas y sugerentes para el gran público y, por ende, el vehículo que había de hacer llegar a éstos el mensaje teologal que los padres jesuitas querían transmitir.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Menéndez Peláez (2000: 55-57)

¹⁹⁵ Menéndez Peláez (2000: 57)

2.1.3.4. Repercusiones sociales

La orientación moralizante por la que se caracteriza el teatro jesuítico fue precisamente lo que provocó que cada vez se admitieran públicos más diversos y numerosos, pues su mensaje debía de extenderse al mayor número de gentes posible. Desde el comienzo las representaciones jesuíticas tuvieron un público distinto del estudiantil, se trataba de un público que ya asistía a representaciones religiosas con motivos parecidos, afines o contiguos. Por ello, podían salvar la barrera idiomática del latín, pues conocían gracias a oficios litúrgicos los giros más importantes y los tópicos más comunes.

Este público heterogéneo estaba compuesto además, de alumnos y profesores, por los padres y parientes de los primeros, por los frailes y el resto de religiosos del lugar, los fieles piadosos y toda la población que concurriese a las fiestas señaladas. Lo más importante, por consiguiente, es que nos encontramos con un teatro de orientación fundamentalmente catequética. Por este motivo, se encontraba abierto a un público urbano, de todos los estratos, sociales y culturales. El público no tenía por qué necesariamente ser culto y dominar el latín e incluso entre los propios alumnos el nivel de dominio de la lengua latina era dispar. El uso de las lenguas romances se hizo cada vez más frecuente en muchas partes de la representación: en los coros y entreactos, en los prólogos bilingües y en algunas escenas completas.¹⁹⁶ El teatro jesuítico debía de hacerse cada vez más comprensible para el público en general por su carácter propagandístico. Con este objetivo, además, se hacía contribuir al público en las

¹⁹⁶ Serés (2010: 141)

representaciones involucrándose en ellas proporcionando vestuario y utilería: «scène et salle restent confondues» (‘el escenario y la sala de butacas se funden en uno’).¹⁹⁷ De esta manera el público nunca se aburría ni se cansaba a través de esta simbiosis entre espectáculo y espectador durante toda la duración de las representaciones que solía ser de tres a cuatro horas y podía incluso alcanzar las ocho, ocupando incluso hasta dos o tres días sucesivos.

En conclusión, tras todo lo analizado en el presente apartado se desprende que los textos teatrales estaban impregnados de literatura clásica muy bien engarzada con sus diálogos y su temática seria y grave,¹⁹⁸ con su lirismo y artificio poéticos, poseyendo una medida estructura y una cuidada métrica; quedando todo ello al servicio de grandiosos espectáculos escénicos. Por esto precisamente se editaron pocos textos,¹⁹⁹ pues la finalidad última no era el texto en sí, sino el espectáculo al servicio de la difusión de la moralidad, convirtiéndose éste en una suerte de catequesis colectiva para los artífices y para el auditorio.

2.1.4. Jesuitas expulsos: la cultura hispanoitaliana setecentista

En el presente apartado nos gustaría, no tanto hablar del hecho en sí de la expulsión de los miembros de la Compañía de Jesús de nuestras fronteras,²⁰⁰ sino de la

¹⁹⁷ Serés (2010: 142) *cf.* Roux (1968: 489)

¹⁹⁸ Serés (2010: 150)

¹⁹⁹ Serés (2010: 150) *cf.* McCave (1983: 47-49)

²⁰⁰ Aunque sabemos que fueron expulsados de muchos de los países en los que estuvieron como hemos indicado anteriormente.

vida y el contexto de esos jesuitas —mejor llamados ex jesuitas—²⁰¹ en el exilio, centrándonos en Italia,²⁰² para así poder comprender mejor el ambiente cultural, social y literario en el que desarrolló Lassala la mayor parte de su carrera como literato.

Aunque no sea el objetivo primordial, se hace necesario e indispensable contextualizar mínimamente el momento y las circunstancias de la expulsión de los jesuitas por parte del monarca Carlos III. Algunos estudiosos han querido ver a éste como un *déspota ilustrado*, desempeñando su reinado con una suerte de laicismo exaltado incluso de *cesaropapismo*.²⁰³

No sabemos exactamente cuáles fueron las causas últimas de la expulsión de los jesuitas de países como España, Indias y Filipinas;²⁰⁴ aunque estudios recientes parecen apuntar que fue debido a diversas circunstancias como la fuerte oposición que les supuso la corriente jansenista, la política regalista de Carlos III y los precedentes que supusieron la expulsión de los jesuitas de Portugal y Francia.²⁰⁵

Finalmente, tras haber sido llevado el asunto con el mayor secretismo posible, en la noche del 31 de marzo al 1 de abril son expulsados de la capital y, del resto de provincias, la noche siguiente. En cierto modo, esta expulsión también tuvo beneficios

²⁰¹ Este término comenzó a usarse para designar a los jesuitas expulsos ya desde época contemporánea a la expulsión, reconocidos estudiosos como el padre Batllori indicaron usar este término como el más preciso término que sigue usándose en la actualidad por autores como Hernández Figueiredo & Penín Martínez (2006: 1793).

²⁰² Pues es allí donde nuestro autor, Manuel Lassada estuvo exiliado durante treinta y dos años.

²⁰³ Hernández Figueiredo & Penín Martínez (2006: 109)

²⁰⁴ Ya hemos hablado en la introducción de las expulsiones de los miembros de la Compañía de Jesús de los territorios de China y Japón.

²⁰⁵ Del jansenismo y el regalismo hablaremos en el próximo apartado. Para una bibliografía clásica y exhaustiva sobre la persecución y expulsión de los jesuitas de Francia *cf.* Van Kley (1975).

económicos para muchos. No descartemos pues éstos como otras de las motivaciones de la misma, ya que los vastos bienes que había acumulado la compañía fueron repartidos entre los prelados de otras órdenes y el Estado.²⁰⁶

Una vez expulsados los jesuitas, aunque algunos de ellos consiguieron adaptarse a sus nuevas patrias, tuvieron que pasar por las penurias de todo exiliado. Desde esa misma época estos avatares fueron recogidos por los intelectuales del momento.²⁰⁷ Desde un principio la expulsión de la Compañía de Jesús, que tanta influencia había tenido, se convirtió en tema popular y aparecieron profecías, coplas y dichos entorno a ellos que se extendieron por los Estados Pontificios, la Península y los territorios ultramarinos.²⁰⁸

A partir de ahora el tema tratado será la vida que hicieron estos jesuitas expulsos dentro del contexto italiano, que Lassala compartió, haciendo especial hincapié en la vida literaria; se terminará de profundizar en ello en el siguiente bloque cuando Lassala y el *settecento italiano* cobren protagonismo, allí se abordará el tema desde un punto de vista más general, sin que los ex jesuitas sean el punto de partida.

En la Italia setecentista se produce un fenómeno muy especial de vinculación de la cultura hispánica con la italiana y esto se debe a la política italianista de los Borbones llevada a cabo en España y la posterior huida de los jesuitas a Italia tras la expulsión.

²⁰⁶ Hernández Figueiredo & Penín Martínez (2006: 111)

²⁰⁷ Este es el caso del padre Manuel Luengo quien durante cuarenta y siete años narró las «desdichas» de los jesuitas y sojuzgó a los que provocaron su ruina: Luengo (2010).

²⁰⁸ Para saber más sobre estos dichos populares cf. St. Clair Segurado (2003) & Fernández Arrillaga (1997).

Dichos hechos propiciarían el panorama perfecto para que en Italia se produjera una amalgama y convivencia de ambas culturas. Esta convivencia no fue algo totalmente nuevo, pues desde los tiempos de Alfonso el Magnánimo hubo poetas y escritores españoles que emigraron a Italia, especialmente a Nápoles y Roma, que ocuparon allí diversos cargos eclesiásticos. Pero esta vez se reunieron unas condiciones especiales: hasta entonces en el Renacimiento o en el Barroco, los literatos e intelectuales que llegaban hasta Italia o bien eran completamente absorbidos por la cultura italiana o bien no llegaban nunca a abandonar la cultura hispánica.²⁰⁹ Así pues, en el s. XVIII se pudo producir esta equilibrio cultural *hispanoitaliano* gracias a las políticas de *alianza* entre ambos países por parte de Carlos III y el cardenal Alberoni.²¹⁰

De este modo, se creó en Italia una colonia de autores setecentistas que alternaban armónicamente en sus escritos el italiano, el castellano y el latín y que no dejaron de difundir sus principales obras en España, las que, si estaban escritas en italiano, eran rápidamente traducidas al castellano por ellos mismos o sus amigos. Estos escritores, además de por sus peculiaridades lingüísticas, se distinguieron por estilísticamente recoger los últimos estertores del barroco, sumarse al apogeo neoclásico y adoptar los primeros indicios del prerromanticismo, alejándose ya del primer

²⁰⁹ Esta división entre las dos culturas sólo fue posible durante los reinados de la casa de Austria cuando el castellano era lengua de cultura en Italia, por ello les era posible a los intelectuales inmigrantes españoles no abandonar ni su lengua ni su cultura.

²¹⁰ No podemos dejar de mencionar que también hubo brotes de nacionalismo itálico antiespañol y nacionalismo español por parte de autores españoles que perturbaban este idilio intercultural. Para saber más sobre la figura del cardenal Alberoni: Barrio Gozalo (2011) & Albrús Iglesias (2011).

humanismo. La erudición grecorromana preponderaba mientras se encaminaban hacia el *Risorgimento*.²¹¹

El florecimiento literario e intelectual hispanoitaliano de los jesuitas en Italia provenía del *estado cultural* que se había conformado en las diversas provincias españolas de aquel entonces. Por un lado teníamos a Castilla, integrada por Castilla la Vieja, Navarra, el País Vasco, Asturias y los reinos de León y Galicia. Dicha provincia se caracterizó por una fuerte espiritualidad ignaciana y el afán de renovación humanista. Por otro, teníamos la provincia de Toledo, que comprendía Castilla la Nueva, Extremadura y Murcia. Esta provincia destacaba por la potencia del Colegio Imperial de Madrid, que fue modernizado mediante la ayuda de los jesuitas franceses e incluso, en algunas ocasiones, de los jesuitas de otras provincias españolas.

Dentro de la Península nos quedan las provincias de Andalucía y Aragón. La primera de ellas en el s. XVIII había perdido ya bastante de aquel nivel cultural que ostentó al siglo anterior. Por su parte, la provincia de Aragón había emprendido en este siglo un gran proceso de renovación humanista y erudita.

Por último, nos quedan las provincias de ultramar: allí, como ya sabemos, los miembros de la Compañía se dedicaban a la misión evangelizadora de los indígenas y a la docencia en sus colegios, cuyos alumnos en su mayoría eran españoles o criollos. De aquellos profesores de las colonias surgirían los *publicistas* jesuitas en Italia. Por otro

²¹¹ Batllori (1998: X, 3-5)

lado los misioneros que conocían las lenguas aborígenes, servirían de asesores a aquellos eruditos que se dedicaron en Italia a la Etnografía y la Geografía.²¹²

Si algo caracterizó las provincias jesuíticas españolas antes de que se produjera la expulsión, fue su distanciamiento del resto de provincias en lo tocante a la lengua de cultura. Mientras que en el resto de España seguía siendo el castellano, los jesuitas seguían perseverando en el latín, reforzados por las ideas neoclásicas que comenzaban a imperar. Asimismo, algo similar ocurrió con el griego: mientras que en España los estudios de la lengua griega decaían sin remisión tras 1767, en el exilio itálico florecían nuevos helenistas, tales como Aponte, Vila y Pou. Se formó, pues, en toda Italia, pero sobre todo en Bolonia, un grupo de humanistas, o *neohumanistas*,²¹³ —entre los que se encontraba Lassala— que utilizaron todas las innovaciones setecentistas de los estudiosos alemanes para sus investigaciones y traducciones de los textos grecolatinos.²¹⁴

Pese a todo, fueron más numerosos los latinistas hispanoitalianos que los helenistas, entre los que podríamos destacar al barcelonés Josep Ponç (1730-1816) con su ensayo de poesía científica *Philocentria* (Bolonia 1774), el mejicano Diego José Abad (1727-1779), autor de un poema heroico traducido y reimpresso varias veces: *Deo Deoque Homine*; Francisco Javier Alegre (1729-1788), historiador jesuita español en

²¹² Batllori (1998: X, 10-11)

²¹³ El padre Batllori considera quizás más apropiado llamar a los humanistas setecentistas *neohumanistas*, como término paralelo a *neoclasicismo*, frente a los humanistas originarios del los siglos XIV-XVI: Batllori (1998: XI, 411).

²¹⁴ Batllori (1966: 76)

Nueva España, convertido en poeta latino exiliado en Italia o el guatemalteco Rafael Landívar.²¹⁵

Esta eclosión de latinistas españoles en Italia no siempre fue bien vista; pues al igual que los italianos no querían se les disputase la hegemonía en música, tampoco querían que se les disputara en su refinado dominio del latín.²¹⁶ Es más, entre los intelectuales italianos existía la idea de que el barroquismo —considerado de cierto mal gusto— y la decadencia de la literatura puramente clásica latina se debía a la influencia de los autores españoles y su la introducción de autores latinos hispanos como Lucano, Séneca o Marcial, no considerándose estos autores de la talla de Horacio o Virgilio.²¹⁷

Como reacción a las acusaciones de los italianos surgió una escuela apologética de los clásicos de origen español encabezada sobre todo por los catalanes Llampilles (1731-1810) y Mateu Aimeric (1715-1799), así como por el valenciano Tomás Serrano

²¹⁵ De entre los helenistas destacó en Bolonia un ex jesuita que proveniente de las misiones en la provincia de Filipinas, el abate don Manuel Rodríguez Aponete, catedrático de griego en la Universidad de Bolonia, a quien le sucedería en la cátedra su discípula, Clotilde Tamborini: Batllori (1966: 76).

²¹⁶ Recordemos la controversia que se produjo con el tratado musicológico del jesuita Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, en Italia. Dicho tratado revolucionaba todas las teorías musicales preeminentes, combinando preceptos matemáticos con las bases musicológicas; dicho tratado le llevó a enfrentarse con el más preeminente musicólogo italiano de la época el franciscano Giambattista Martini. Para saber más sobre Antonio Eximeno tanto en su faceta de musicólogo como de matemático: Hernández Mateos (2012) & De Guzman Ozamiz & Garma Pons (1980).

²¹⁷ Otra fuerte controversia, que no queremos dejar de nombrar, de las que se originaron en Italia de mano de los jesuitas expulsos y otros jesuitas italianos, no es otra que la del antijansenismo frente al jansenismo. Francesco Antonio Zaca, Francesc Gustà y Lorenzo Hervás lideraron a los antijansenistas. Aunque no todos los jesuitas en Italia fueron encarecidamente antijansenistas —y esto nos resultará muy interesante cuando tratemos de conciliar la formación jesuita de Lassala con sus principales fuentes: Racine, en principio jansenista, y Eurípides, que sigue el determinismo clásico— ya que algunos jesuitas, dentro de la ortodoxia católica, adoptaron posiciones más abiertas y comprensivas frente a diversos aspectos de la cultura setecentistas, como pudo ser la ilustración. Batllori (1998: X, 67-68).

(1715-1784). De este modo, en el *settecento* el humanismo grecolatino se iba volviendo cada vez más crítico.²¹⁸

Numerosísimos ex jesuitas españoles se dedicaron a la lírica latina, española e italiana; pero muy pocos de ellos se escaparon de la mediocridad y, por esto, la mayoría de ellos han carecido de valor para crítica, exceptuando el meramente bibliográfico. Nos centraremos en hablar solamente de los autores literarios —entendiendo literatura, como literatura de ficción—, haciendo especial alusión a los dramaturgos, por ser en este grupo en el que se encuentra Lassala. Pues si bien es cierto que los autores hispanoitalianos destacaron sobre todo en el campo de la historiografía y de los estudios críticos y eruditos en general, más que en la rama literaria. Dentro de este grupo de literatos hispanoitalianos sobresalieron por encima de sus compañeros los de origen valenciano.²¹⁹

A continuación serán nombrados algunos de estos literatos, resultado de especial interés para el presente estudio los que se dedicaron específicamente a la dramaturgia.²²⁰ El primero de ellos es Pedro Montengón, cuya producción se encontraba a medio camino entre la literatura —entiéndase de ficción— y la filosofía. Entre sus obras podemos destacar el *Eusebio*,²²¹ con resonancias del *Émile* de Rousseau; *Mirtilo o los Pastores trashumantes*,²²² la última novela pastoral según Menéndez Pelayo,²²³ o sus

²¹⁸ Batllori (1998: X, 19-21)

²¹⁹ Si exceptuamos a Isla. Batllori (1998: 183-182)

²²⁰ No nos dedicaremos en este apartado a hablar de Lassala, pese a que forme parte de dicho grupo, pues lo haremos específicamente en el capítulo siguiente.

²²¹ Montengón (1926)

²²² Montengón (1754)

Odas castellanas. Todas sus obras fueron escritas en español y publicadas o bien en España o bien en Italia.²²⁴

De Vicent Olzina destaca que escribió en el exilio dos obras inéditas: *Festiva relación*, con cierto cariz jocoso y una biografía sobre el padre Tomás Serrano, que supone un documento extraordinario para conocer la cultura valenciana dieciochesca. Miguel García, uno de los más reputados humanistas neoclásicos valencianos —detractor de Mayans—, se dedicó en Ferrara a la composición de unos epigramas al estilo del poeta latino Marcial, que se publicaron póstumamente en 1788.

Entre los líricos tenemos a Antonio Pinazo, que escribió sus versos en italiano, castellano y latín, al igual que Lassala, y además fue profesor en la Universidad de Mantua.²²⁵ Pinazo supo combinar *poesías de ocasión* con cavilaciones filosóficas y científicas, escribía poemas tales como: *Ode tricolos tetraastrophos in laudem Xaverii Bettinelli demortui*; *Oda a la Paz*, en honor a Godoy, y *El rayo*, un poema científico sobre la electricidad.

La Italia setecentista de Goldoni, Metastasio, Albelgati i Pepoli fue el escenario perfecto para aquellos jesuitas exiliados se decantaran por el *teatro poético* y la ciudad en la que se asentaron fue Bolonia, que se disputaba con Venecia y Nápoles ser la capital italiana de la dramaturgia.²²⁶ Destacaron en este campo tres jesuitas valencianos,

²²³ Batllori (1998: X, 182)

²²⁴ Para saber más sobre la obra de Pedro Montengón: Cerezo Magán (2011) & Pérez Pacheco (2008).

²²⁵ El padre Batllori destaca que Lassala fue mucho más fecundo que Pinazo: Batllori (1998: 185).

²²⁶ De hecho, Metastasio sería una de las principales fuentes de Lassala para sus *scene liriche*, de las que hablaremos en el siguiente capítulo.

ya que en la capital del Turia se había conreado con fuerza desde finales del siglo XVI este tipo de teatro. Estos valencianos fueron Joan Colomes (1740-1807), Manuel Lassala (1738-1806) y Bernat García (1740-1799).²²⁷ El teatro de estos tres autores se caracterizó por aunar la tragedia italiana, el teatro jesuítico neoclásico, que había alcanzado una altura literaria considerable en Italia y Alemania antes de la expulsión, y el drama español de tradición seiscentista.²²⁸

Para finalizar con la *escuela valenciana* de autores literarios hispanoitalianos, resulta conveniente recoger los rasgos generales de la misma. En primer lugar, la capacidad de adaptación a la cultura y la sociedad italianas, mucho más rápida que la de resto de exiliados españoles. Los valencianos destacaron, además, en el ámbito literario aventajando al resto de autores de origen español. En segundo lugar, su gusto por la *alta comedia*. A esto se le suma el humor satírico y bienintencionado que caracterizara ya a la escuela valenciana desde el siglo XV. Por último, el grupo valenciano se caracterizaba por seguir muy vinculados al pasado cultural y político del antiguo Reino de Valencia, lo que tendía a que estos autores quedasen vinculados a las tendencias filosóficas valencianas y la afición a las ciencias experimentales.²²⁹

Sirva, pues, este apartado de puente entre la aproximación al contexto jesuítico desde el punto de vista sociocultural, pedagógico y dramaturgico, tratando los aspectos

²²⁷ La primera tragedia de Colomes fue *Caio Marzio Coriolano* dedicada a la marquesa de Pepoli que «pasmó a los italianos por la conducción de la fábula y por la versificación italiana superior a las más de los mismos italianos». Batllori (1998: 189) cf. Andrés (1786, vol. I, carta 2) Otra de sus tragedias «notables» según las palabras del mismísimo Moratín fue *Agnese di Castro*, de tema hispánico. Escribió un par de obras más —*Scipione in Cartagine* y *Enrichetta*—, entre polémicas de la crítica y la indiferencia. Tras ellas, se dedicó a los estudios filosóficos y la controversia: Batllori (1998: 189).

²²⁸ Batllori (1998: X, 35-37)

²²⁹ Batllori (1966: 514)

teológicos puntuales —jansenismo y molinismo— que resultan provechosos para nuestra investigación, y el siguiente en el que será tratada la figura de Manuel Lassala Sangermán, así como su obra y el contexto setecentista en el que ésta fue escrita.

2.1.5. Molinismo vs. jansenismo

El determinismo o indeterminismo que rige la vida de los mortales ha sido un apasionante tema de controversia desde la Antigüedad hasta nuestros días, tanto a nivel teológico-filosófico como literario. Las acciones humanas se han visto analizadas desde la fluctuación comprendida entre el *fatum* y el libre albedrío. El tema será introducido partiendo del jansenismo y la oposición al mismo que presenta el molinismo, con la pretensión de definir ambos y presentar los principales puntos en los que se sostienen y, de este modo, poder sustentar mejor los posteriores comentario y comparativa de pasajes.

Definir el término jansenismo no es tarea fácil, pues depende de diversos factores como la época, el país en el que se desarrolle y el propio autor que lo analice. Con todo, podemos consensuar que puede ser estudiado desde tres perspectivas: la política, que no resulta tan relevante para nuestro estudio y por lo tanto no la trataremos en nuestra trabajo, la religiosa, que afectaría directamente a las distintas órdenes y a sus pugnas y confrontaciones, y la teológica, que será la que más provechosa nos resulte a la hora de abordar la *Ifigenia* de Lassala frente a la de Eurípides y Racine.²³⁰

²³⁰ Gres-Gayer (1996: 130-132)

Desde el punto de vista más simple, el jansenismo se define por ser el movimiento teológico que sigue los preceptos básicos que se desprenden de la obra de Cornelio Jansenio, *Augustinus*.²³¹ Esta obra desde sus orígenes fue considerada herética²³² y no fue aprobada desde Roma, ya que no encajaba con la doctrina católica y las renovaciones extraídas del Concilio de Trento. El jansenismo, pues, surgió como un movimiento que, nacido dentro del seno de la Iglesia católica, no acata todos los preceptos de Roma e intenta volver al cristianismo primigenio.²³³

Si profundizamos en el trasfondo filosófico, partiendo de la rama teológica, el jansenismo se caracteriza por defender que la predestinación es un hecho ineludible y el hombre se ve arrastrado irremediabilmente por la voluntad divina.²³⁴ Así, la salvación del ser humano depende de la misericordia de Dios y es éste quien decide a quien le concede la gracia divina y, por ende, la vida eterna o la perdición.²³⁵ Incluso los hombres piadosos y justos necesitan estar tocados de esta gracia, pues sus acciones terrenas no determinan su gloria para la eternidad.

El jansenismo se extendió por toda Europa y se convirtió en un movimiento muy popular durante los siglos XVII y XVIII. Así pues, en España las manifestaciones jansenistas se desligan en cierto modo de las de su origen francés. En nuestro país el jansenismo, aunque algunos autores lo consideren un movimiento independiente, se ha visto vinculado al *regalismo*, es decir, el movimiento mediante el que se propugnaban

²³¹ Jansenio (1640)

²³² Tomisch (1972: 26-27)

²³³ Carraud (2008: 1)

²³⁴ Morales Peco (2002: 128)

²³⁵ Morales Peco (2002: 122)

medidas desamortizadoras para desproveer a la Iglesia de la suma acumulación de tierras. Es más, los españoles considerados jansenistas, no fueron percibidos como herejes ya que seguían tan estrictamente el *Augustinus* y no resultaban una amenaza manifiesta.²³⁶

La situación, en cambio, fue muy diferente en Francia. Allí Jansenio tuvo un discípulo, el abad Jean Duvergier de Hauranne, quien primero era jesuita y que acabaría convirtiéndose en *Saint Cyran*.²³⁷ El cardenal Richelieu, incómodo con su presencia insurrecta, lo mandó apresar por dos meses. Cuando, tras este periodo, fue liberado, el pueblo lo aclamó como santo. En Francia, además, en Port-Royal —muy cerca de París—, se asentó el *templo* jansenista francés durante los primeros años de s. XVI.²³⁸ La persecución a los jansenistas se acentuó todavía más con la coronación de Luis XIV: entre 1664 y 1669 los jansenistas fueron forzados a suscribir un *Formulaire*, conocido como el *Formulario de Alejandro VII* que condenaba el *Agustinus* y por consiguiente sus cinco preceptos.²³⁹

La Compañía de Jesús, se distinguió por ser formalmente *antijansenista*. El movimiento antijansenista actuó como contrapunto a los preceptos de Jansenio desde sus inicios en la capital gala,²⁴⁰ así como también de referente para acotar el difuso

²³⁶ Todo ello nos sirve de apoyo para comprender por qué Lassala puede tomar como referente a Racine, en cuyas obras algunos autores han podido interpretar rasgos jansenistas, a riesgo de poder ir en contra de las corrientes jesuíticas partidarias del indeterminismo.

²³⁷ Nótese la importancia del hecho de que Saint Cyran tuviera sus orígenes religiosos en la Compañía de Jesús por la fuerte controversia que se estableció entre jesuitas y jansenistas.

²³⁸ Rurale (2012: 110) Hablaremos de este centro religioso y educacional de Port-Royale más adelante, por la importancia que éste tuvo dentro de la formación tanto religiosa como académica de Racine.

²³⁹ Cunha (2010: 76)

²⁴⁰ Gres-Gayer (1996: 14)

concepto de jansenismo.²⁴¹ De este modo, el antijansenismo jesuítico, que tomó forma específica en el *molinismo* —sistema teológico formulado por Luis de Molina en su obra *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis*—,²⁴² se opone a la creencia de que alma humana esté irremediablemente predestinada a la perdición y al mal en la mayoría de los casos.

Para los molinistas, la vida es una constante batalla entre los deseos concupiscentes y la voluntad de seguir el amor de Dios, habiendo de merecer la gracia eficaz del mismo a través de la virtud, la piedad y el constante perfeccionamiento espiritual.²⁴³ De este modo, el molinismo se asienta en dos pilares básicos: 1) una elaborada concepción del hombre como ser libre, sustentada en el principio de *libre arbitrio*, 2) el probabilismo como reformulación del libre albedrío a partir de epistemología y la ontología, articulándose así un instrumento jurídico-moral para regir la virtud a través de la libertad.²⁴⁴

Para matizar lo dicho anteriormente y comprender mejor el concepto de molinismo debemos de saber que la idea de libre arbitrio va ligada a la de *contención*, a saber, la libertad que el ser humano posee —siempre otorgada por la gracia de Dios—. No debería abandonarse a la concupiscencia, sino que, contrariamente, la libertad se determina por la capacidad de ligar la voluntad a dicha contención y no caer así en el

²⁴¹ Contraconceptos asimétricos *cf.* Hernán Perrone (2013: 210)

²⁴² De Molina (1588)

²⁴³ Tomisch (1972: 27-28)

²⁴⁴ Martínez del Valle (2012: 1175)

pecado, pues la no contención de las pasiones desembocaría en el bestialismo.²⁴⁵ Así, el molinismo desemboca en el *probabilismo*, concepto que se aleja del rigorismo religioso y que alienta la libertad individual, siempre de manera ponderada, como ya hemos indicado.²⁴⁶

Hemos de decir que el probabilismo jesuítico, como tantas otras cuestiones pertenecientes a la idiosincrasia particular de la orden, no siempre fue bien acogido. Desde el Concilio de Trento parecía haberse impuesto cierto *maniqueísmo agustiniano*, preponderaba el poder de la certeza y la gracia —gracia entendida como don de Dios para alcanzar la virtud sin depender de la propia elección de las acciones por parte del individuo— sobre la libertad.²⁴⁷ De modo que parecían triunfar los *tuciorismos*, que derivarían en el jansenismo, y que otorgaban la hegemonía al ideal de lo certero.²⁴⁸

Algunas voces se alzaron en pro de la *ciencia media*, que trataba de conciliar la conciencia, la moral y la libertad con las *seguridades probables*. Con todo, el probabilismo muchas veces fue asociado al *laxismo* y la imagen de los jesuitas no dejó de verse propalada como individuos ambiguos y variantes. De laxistas pasaron a ser denominados *laxos* por sus detractores y a su vez los jesuitas tachaban a sus contrarios de *jansenistas*, quienes, en respuesta, utilizaban el término *jesuita* como vituperio.²⁴⁹

²⁴⁵ Martínez del Valle (2012: 1178)

²⁴⁶ Martínez del Valle (2012: 1194)

²⁴⁷ Para saber más sobre las diatribas respecto al probabilismo entre jesuitas y jansenistas cf. Egido (2012: 719).

²⁴⁸ El tuciorismo, también llamado rigorismo, fue una doctrina moral que se decanta por la tendencia a la opción más segura o cercana a la ley. Para saber más sobre el rigorismo cf. Llamosas (2011)

²⁴⁹ Egido (2009)

En un principio, ambos movimientos —jansenismo y molinismo—, por extraño que parezca al conocer su evolución y los enfrentamientos encarnizados entre sí, nacen como movimientos teológicos con un punto en común: la oposición a los movimientos intelectuales y espirituales que surgen con el Renacimiento y la *Reforma* de los siglos XV y XVI. Este mismo debate entre *libre arbitrio* y *servo arbitrio*, al que tuvo que enfrentarse ya San Agustín, resurge en la Europa Moderna a raíz del humanismo y su *optimismo antropológico* frente a los planteamientos agustinos del *servo arbitrio* convirtiéndose en el «tema de la época».²⁵⁰

El molinismo, sobre todo, surge a partir de la voluntad de la Compañía de combatir el *protestantismo*, al que concebían como una amenaza para toda Europa. Desde sus orígenes la Compañía, asimismo, vio similitudes entre las doctrinas de San Agustín, sobre la predestinación y la gracia, y el precepto protestante de la salvación a través únicamente de la fe. Por extensión, consecuentemente, vieron también una amenaza en el jansenismo que seguía los preceptos agustinianos.

Así pues, si el molinismo originariamente surge como una *reacción humanística* al agustinismo de la Reforma, el prístino jansenismo se tornará en una *revolución agustiniana* dentro de la Iglesia católica contra el *humanismo devoto* de los jesuitas. Un siglo después ambos movimientos quedarían *oficialmente* enfrentados en disputas

²⁵⁰ Caro Baroja (1995: 187)

manifiestas, que los jesuitas extenderían a cualquier movimiento que contraviniera sus premisas teológicas.²⁵¹

2.2. Manuel Lassala Sangermán

2.2.1. Biografía y formación

Son pocos los datos biográficos que conocemos de Manuel Lassala, literato valenciano del siglo XVIII y todos ellos nos han llegado compendiados, estructurados y sistematizados a través los estudios del Profesor Joaquín Espinosa Carbonell.²⁵² Con todo, las circunstancias biográficas de Lassala vienen ya recogidas tanto en tratados bibliográficos del siglo XIX²⁵³ como en estudios y publicaciones posteriores.²⁵⁴

La primera referencia bibliográfica acerca de Manuel Lassala es del siglo XVIII: Ensayo de una *Biblioteca Española de los mejores escritores de Carlos III* de Juan de Sempere y Guarínos.²⁵⁵ Dicha obra apenas menciona a Lassala y los únicos datos biográficos que nos aporta es su condición de abate y ex jesuita. El más completo de los repertorios bibliográficos de Lassala —de los restantes no hay ninguno que destaque, pues nos ofrecen todos casi idénticas noticias— es la *Memoria Literaria de la vida y*

²⁵¹ Van Kley (1975: 6-8)

²⁵² Espinosa Carbonell (1990) & (1982)

²⁵³ Espinosa Carbonell (1982: 564) *cf.* Sommervogel (1890), De Backer (1854), Fuster (1830), Peyrolon y Lassala. (1828) & Diosdado Caballero (1814) Queremos destacar entre las fuentes del s. XIX la noticia que da en una de sus cartas Moratín de Lassala, de quien cuenta: «En Bolonia [...] vi a Lassala, aplicado, estudioso, de bello carácter». Batllorri (1998: 62) *cf.* Fernández de Moratín (1867: I, 910) Por motivos lógicos de cronología, no puede aparecer referencia a Lassala en tratado de Nicolás Antonio, puesto que éste únicamente abarca hasta 1684, *cf.* Nicolás Antonio (1783).

²⁵⁴ Espinosa Carbonell (1982: 564) *cf.* Destaca entre estos tratados la obra canónica de Uriarte-Lecina, *cf.* Uriarte & Lecina (1925). Asimismo hemos podido también encontrar referencias de primera mano a Manuel Lassala Sangermán en Aguilar Piñal (1989: 67-71).

²⁵⁵ Publicado en 1785 en Madrid en la Imprenta Real.

*escritos de D. Manuel Lassala, entre los árcades de Roma Eurilio Cleoneo*²⁵⁶ escrita por su propio sobrino Francisco Peyrolón Lassala, hijo de F. Peyrolón y Francisca Lassala, hermana de D. Manuel. Cabe destacar que todos los repertorios biográficos existentes acerca de Manuel Lassala —incluido el de Francisco Peyrolón— se basan en dos obras autógrafas del propio autor, a saber: *Memorias literarias del Abate Don Manuel Lassala* y *Memoria de los Estudios y obras de D. Manuel Lassala*. Dichas memorias autobiográficas se encuentran ahora junto con todos sus manuscritos en la Biblioteca Universitaria de Valencia y fueron probablemente legados por la familia del abate a la Universidad de Valencia. Los manuscritos de Lassala llegaron a España en la propia maleta del autor al traerlos éste desde Italia tras volver de su exilio.²⁵⁷

Manuel Lassala nace en Valencia el 25 de diciembre de 1738. Sus padres fueron Don Bernardo Lassala Vergés e Inés Sangermán, natural de Segorbe, Castellón. Ambos contrajeron matrimonio en 1736. Lassala tuvo cuatro hermanos: Bernardo, Joaquín, Josefa y Francisca. Su padre fue Señor de Prechac (Bearne) y abad laico con asiento en Cortes. Asimismo, le fue concedida la hidalguía por el rey Fernando VI en 1751.²⁵⁸ Desde el nacimiento del autor hasta que cumple la edad de doce años lo desconocemos todo.

²⁵⁶ Impresa en Valencia por Benito Monfort en el año 1828, veintidós años después de la muerte de Lassala.

²⁵⁷ Sabemos a través de un completo epistolario que durante los treinta y dos años que permaneció en el exilio consiguió adaptarse perfectamente a la vida social italiana y especialmente a la boloñesa, el cual hemos podido revisar personalmente en los archivos de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València: Ms. 572 (20).

²⁵⁸ Espinosa Carbonell (1990: 9) *cf.* Rújula y Vaca (1949), publicó una *Certificación de genealogía, nobleza y armas*, registrada en el Archivo Heráldico. Dicha certificación fue consultada por el Prof. Espinosa en el domicilio de València del propio D. Bernardo Lassala González-Hervás.

Respecto a su formación académica se conocen también diversos datos. En el año 1750 gana un Certamen Poético en el Seminario de nobles de San Pablo.²⁵⁹ Para ello tuvo que realizar *ad hoc* tres composiciones en griego, latín y castellano sobre tres temas distintos y de distinto metro. Posteriormente, estudia tres años Filosofía en la Universidad con el Dr. D. Sebastián Sales²⁶⁰. Defendió dos públicas Conclusiones, una de Súmulas y otra de Lógica y Metafísica. Obtiene, después, el grado de Bachiller. En el Colegio de Tarragona, perteneciente a la Compañía de Jesús, realiza su Noviciado. Tras ello se traslada a Manresa y estudia en su Seminario. Vuelve a su ciudad natal, Valencia, para estudiar cuatro años de Teología y en el Acto General defendió todas las partes de S^o Tomás centrándose en las cuestiones de Disciplina Eclesiástica y Derecho Canónico. En Marzo de 1767 debe irse al destierro a Italia, pues el rey Carlos III expulsa a todos los Jesuitas de España. Una vez allí, estudia Algebra en Boloña durante dos años con el Padre Vicente Riccati, jesuita boloñés, y Astronomía con el Dr. Eustachio Zanotti, presidente perpetuo del Instituto de las Ciencias boloñés.²⁶¹ Al finalizar dichos estudios acudió a los Experimentos físicos en la Escuela de la Sra. Doctora Laura Bassi.²⁶² Culmina su formación con el estudio de la Poesía y de diversas lenguas como la arábica, hebrea, latina, griega, inglesa, francesa, italiana, castellana, portuguesa y limosina. En 1771 hace, al fin, la Profesión de la Compañía.

²⁵⁹ Perteneciente a las escuelas de la Compañía de Jesús. Dicho edificio alberga actualmente el Instituto de Enseñanza Secundaria *Luis Vives*.

²⁶⁰ *Pavorde* de la Iglesia Metropolitana.

²⁶¹ Su padre fue un famoso científico y filósofo: Francesco Maria, a la muerte del cual — en 1777— Zanotti le dedicó una elegía que se haya entre su obra impresa.

²⁶² Miembro de distintas academias, entre ellas las de Arcadia, fue, además de poetisa, catedrática de Filosofía Universal y de Física Experimental en Bolonia. Fue condiscípula de Luigi Galvani y se casó con el médico Guiuseppe Veratti. Impartía sus cursos desde el laboratorio que tenía ubicado en su propia casa: Espinosa Carbonell (1990: 11).

En cuanto a su experiencia docente diremos que antes del destierro impartió clases de Gramática durante dos años en Calatayud y después de ello regentó en el Seminario de Nobles de Valencia durante cinco años la Cátedra de Retórica y, durante un año, la de Lengua Griega. En esta época realizó tres funciones públicas en el Seminario de nobles, todas ellas tragedias: *Jephté*, *Joseph* y *Dn. Sancho Abarca*.²⁶³ Asimismo, compuso para la apertura de los Estudios en la Universidad cinco discursos latinos.

Lassala permaneció treinta y dos años en el exilio. Allí fue admitido dentro de distintas academias: la de *Arcadia*, el 1 de diciembre de 1775, siendo su *Custode* Giaocchino Pizzi; la *Accademia dei Forti*, el 14 de diciembre de 1775; la de los *Aborigeni*, el 9 de febrero de 1780; la de los *Inestricati* de Boloña, el 3 de agosto de 1786.

Pese a los avatares sufridos por los jesuitas en España, Lassala regresa a Valencia en junio de 1798 y vive con su madre hasta la muerte de ésta en 1803. Lassala muere el 22 de marzo de 1806. Sus restos son sepultados en la capilla de San Bernardo del Convento de San Francisco el Grande.²⁶⁴

2.2.2. La poética clásica del *Settecento* italiano

El objeto del presente apartado no es extenderse en profundidad en la poética setecentista en sí, sino dar una visión general del misma para poder entender mejor el

²⁶³ Las dos últimas fueron impresas en la oficina de D. Benito Monfort.

²⁶⁴ Hoy desaparecido a causa de un gran incendio.

ambiente literario dramático en el que se movía Lassala y así poder completar de contextualizar mejor su obra.²⁶⁵ Asimismo, se tratarán aspectos más específicos que nos sirvan de apoyo para nuestro estudio como el héroe trágico, la pasión amorosa, el *lieto fine* o el *fatum*.

En el cambio de siglo en Italia del *Seicento* al *Settecento* se produjo un cambio verdaderamente notable a nivel literario. Se comienzan a asimilar otras culturas europeas, sobre todo la francesa, y se pretende recuperar el ideal áureo cultural propio del *Cinquecento*. Se produce un nuevo estado social donde el mundo aristocrático y eclesiástico se abre a al mundo académico: las universidades, academias e incluso colegios. Con todo, al contrario de lo que comenzara a suceder en Francia e Inglaterra, la *nueva burguesía* no avanza con tanta fuerza en la sociedad italiana.²⁶⁶

En el ámbito teatral los intelectuales intentan romper las rígidas estructuras del pasado y crear un teatro que conecte mejor con el público actual. Algunos de estos intelectuales fueron Muratori, Martello, Gravina y Maffei, quienes sistematizaron formalmente aquellas teorías que propugnaban huir del teatro metafórico y florido del *Seicento*, con unas tramas un tanto inverosímiles para llegar a un teatro que reflejase mejor la realidad de la época.²⁶⁷

En el campo teatral, en los primeros años del siglo, se desarrollaron teorías experimentales. Las nuevas poéticas daban cada vez más peso en la dramaturgia a la

²⁶⁵ Para profundizar en el la teoría teatral del *Settecento*: Scrivano (2000).

²⁶⁶ Guccinni (1988: 9-68)

²⁶⁷ Algunos de ellos también las llevaron a la práctica como Martello y Muratori. Greco (2010: 4-5).

puesta en escena, se representaban cada vez más textos teatrales ingleses y franceses a la vez que se trataba de alentar la producción de escritores italianos mientras se debatían los cánones preestablecidos en Italia.

A partir de la segunda mitad del siglo se comienzan a asentar los postulados reformadores, que habían nacido años atrás, y aparecen nombres de nuevos dramaturgos entre ellos Alessandro Carli, Alessandro, Pepolo y Alessandro Verri. A esta lista se deben de añadir a los autores de obras dramáticas a partir de traducciones y reformulaciones que se convierte en un auténtico subgénero no exento de meritoria reputación dentro del teatro ilustrado setecentista, entre los que se encontraría Lassala.

Así pues, se asientan nuevas bases con ciertas particularidades muchas de las cuales vinieron dadas a través del teatro jesuítico o de colegio del cual hemos hablado en capítulos anteriores. El teatro *público* comienza a coexistir con el teatro *privado*, a saber, las susodichas representaciones de teatro jesuítico *de colegio* y el *teatro de Corte* hecho a propósito para divertimento y deleite de la nobleza.²⁶⁸

En cuanto a las tramas —y en esto tiene clara influencia asimismo el teatro jesuítico— prevalecen la *historia antigua* y los temas del Antiguo Testamento. Por su parte, las fuentes principales para desarrollar la temática dramática son para la temática grecolatina los clásicos Aristóteles y su *Ética a Nicómaco*, las obras de Cicerón y las *Vidas paralelas* de Plutarco, pero también a los trágicos franceses

²⁶⁸ Lassala se formaría en este *teatro de colegio* para luego componer *teatro de Corte* con sus obras neoclásicas.

Corneille, Racine y Voltaire; para los referentes cristianos, como es natural, se basaron en las *Sagradas Escrituras*.²⁶⁹

Aparece un nuevo subgénero trágico, *la tragedia cristiana*,²⁷⁰ que reconfigura muchos de los aspectos que hasta el momento habían estado fijados por los cánones aristotélicos. Gravina en su tratado *Della ragion poetica* (1708) señala que el héroe trágico cristiano puede liberarse de los cánones aristotélicos y de esa *debilidad necesaria* que caracterizaba al héroe clásico. Ahora el héroe puede ser perfecto por intersección de la gracia divina sin dejar de lado el concepto de verosimilitud. Unos años más tarde en su *Della tragedia* (1715) afirma que tanto como la fe como la gracia divina completan la visión del *fatum* que tenían los antiguos una visión, según su punto de vista, pesimista e infeliz de la condición humana. La concepción griega de una predestinación que determine la vida de los mortales estaría contrapuesta desde un punto de vista racionalista al *sensus comunis* y además a la fe cristiana en un orden divino.²⁷¹ Por su parte y siguiendo la línea de Gravina, Saverio Bettinelli critica duramente el modelo griego basado en la *fortuna* por su fatalismo y sus concepción despótica de la divinidad.²⁷²

²⁶⁹ Cascetta (1995: 280)

²⁷⁰ Dicho género también fue cultivado Lassala también cultivó como se verá en el siguiente apartado y como ya hemos mencionado has ido más estudiado que su obra neoclásica. Para saber más sobre la tragedia cristiana y las obras neoclásicas setecentistas, incluidas las operísticas: Moraca (2003: 199-214).

²⁷¹ Mattioda (1994: 150)

²⁷² Batinelli fue uno de los máximos exponentes de la dramaturgia jesuítica italiana en el *segundo Settecento*, habiendo sido los más laureados de la misma durante la primera mitad del siglo Giuseppe Gorini Corio e Giovanni Granelli: Greco (2010: 8-9).

Esta huida por de la fatalidad del *fatum* por parte de los tragediógrafos les conduciría al *lieto fine* un final feliz y justo con aquellos personajes que son portadores de la *virtus*. De este modo, la finalidad de la tragedia cristiana no es, como fuera en el teatro griego, la catarsis, sino que el público pudiera admirar e imitar al héroe trágico y que todo pudiera concluir de un modo lógico y conforme a la virtud del mismo, tocada por la gracia divina.

Paulatinamente las el teatro ilustrado y laico, se va sumando a esta nueva concepción dramática, Fido: «il teatro classico francese aveva trovato nell'ideologia della Corte —cioè in un codice d'onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull'eroismo [dunque nel conflitto fra onore e amore]— un sucedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla polis».²⁷³

Así pues, la tragedia del segundo *Settecento* acaba por conjugar los elementos ilustrados y jesuíticos. Se caracterizaría por una sólida base moralista que, a su vez, pretende explorar los vínculos entre la retórica y la política, confluyendo entre el *despotismo ilustrado* y los referentes cristianos.²⁷⁴

²⁷³ ‘El teatro clásico francés encontró en la ideología de la Corte —esto es en un código de honor fundamentado en la fidelidad al soberano y en el heroísmo [por lo tanto, en el conflicto entre el honor y el amor]— un sustituto de los dos presupuestos fundamentales de la dramaturgia griega: inercia de un Hado más fuerte que los hombres y que los dioses; lealtad a la familia y a la polis.’: Fido (1989: 11).

²⁷⁴ Lassala, en la creación de sus obras neoclásicas, sobre todo en su *Ifigenia*, se encontraría exactamente en este punto, entre el neoclasicismo ilustrado y el jesuitismo. En la misma línea podemos nombrar otros autores de la época como Giovanni Granelli o Giovanni Pindemonte: Cascetta (1995: 829-857).

En definitiva, la tragedia neoclásica, se acoge al recurso del *lieto fine* para poder hablar de las situación política ilustrada contemporánea —evitando la censura a través de las recreaciones de los mitos clásicos— y a la vez presentar una teodicea renovada, en la que el mal no existirá nunca de un modo irrevocable sobre la escena y los malos actos siempre serán castigados, nunca la virtud en contraposición, tal como debe de ser y es el orden natural del mundo según óptica cristiana romana.²⁷⁵

2.2.3. Obra

La producción literaria de Lassala abarca los géneros siguientes: tragedia, comedia, sátira, escena lírica, fábula, discurso, parábola y letanía —casi todo ello en verso—.²⁷⁶ Concretamente, respecto a su producción dramática, de sus tragedias conservamos diez completas, entre la que se encuentra nuestra *Ifigenia in Áulide*, y parte de otra.²⁷⁷ A continuación enumeramos las obras Lassala de las que tenemos noticia, tanto las impresas como las manuscritas.²⁷⁸

²⁷⁵ Mattioda (1994: 200)

²⁷⁶ También conservamos algunos centenares de poemas, la mayoría de ellos sonetos, canciones y odas. Gran parte de éstos son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

²⁷⁷ Probablemente no escribió ninguna tragedia más, aunque cabe esa posibilidad; de hecho, se conserva entre los manuscritos (M-573/17) un folio plegado con la siguiente leyenda: *Zalira. Tragedia. Actores. D. Rodrigo Rey de España. La Scena es en Toledo en una Sala del Palacio Real. Acto 1.o Scena 1.a*. Pudo ser la portada del manuscrito de otra tragedia: Espinosa Carbonell (1982: 567).

²⁷⁸ Hemos usado el modo de citar sus obras al literal tomado del listado que hace Espinosa de las obras completas de D. Manuel Lassala, tanto de su obra impresa como de sus manuscritos. Reproducimos las citas al literal. Espinosa sólo cita la obra impresa que ha podido ver personalmente, y deja al margen algunas obras de menor entidad que han coincidido en citar algunos de los biógrafos de Lassala como las separatas de las actas académicas que sí pudo consultar Espinosa en la *Biblioteca Angelica* de Roma, en la que se conservan los fondos de la Arcadia.

- *Josef descubierto a sus hermanos* (Valencia, Benito Monfort, 1762). Tragedia incluida en un Certamen Literario del Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús.
- *De Syllogismo in pristinam dignitatem restituto. De Summo Bono Morali assequendo* (Valencia, Manuel Monfort, 1763) Son dos discursos incluidos en *Orationes habitae ad Senatam et Academiam Valentinam*.
- *Joseph* (Valencia, Benito Monfort, 1764). Tragedia con ocasión semejante a la de 1762.
- *Don Sancho Abarca* (Valencia, Benito Monfort, 1765). Tragedia.
- *Eminentissimo Principe Ignatio Boncompagnio Ludovisio S. R. E. Cardinali Amplissimo(...) Carmina* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1778).
- *Ad Clarissimum Virum Eustachium Zanottum Bononiensis Scientiarum Instituti Praesidem Perpetuum (...) Carmina* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1778).
- *Ifigenia in Aulide* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1779). Tragedia dedicada a la condesa Ippolita Caprara.
- *Fabulae Locmani Sapientis Ex Arabico Sermone latinis versibus intrerpretatae* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1780). Dedicadas a Francisco Pérez Bayer.
- *Rhenus* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1778). Poema de 2.319 versos dedicado al Cardenal Ignazio Boncompagni.

- *Ifigenia en Áulide* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1781). Traducida al castellano por Julian Cano y Pau (pseudónimo de Juan Bautista Palavicino).
- *De Sacrificio Coorum Bononiensium Libellus Singularis Ad Pium Sextum* (Bologna, Lellio della Volpe, 1782).
- *Romance al traductor de Ifigenia. A la conquista de Menorca por las armas Católicas. Al denuedo y constancia con que peleó el Navío Santo domingo el día 16 de enero de 1780* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1782).
- *Ormisanda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1783). La tragedia está dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanare con motivo de la boda de su hija Paola Zane con el conde Enea Caprara.
- *Fábulas de Lokman el Sabio* (Madrid, Plácido Barco López, 1784). Edición bilingüe latino-castellana. Traducción de Miguel García Asensio.
- *Lucia miranda* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1784). Tragedia dedicada a la marquesa Marianna Pepoli con motivo de su boda con el caballero Gaetano Mezzacapo.
- *Vicentino Ranutio Cardinali Amplissimo Anconae Episcopo (...) Carmen* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1786).

- *C. Sectani L. Fil. Sermones* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1787).
- *Emanuelis Lassalae Carmina*. Sin duda anteriores a 1789, no llevan datos de edición. Se trata de una breve antología preparada por Antonio Meloni.
- *Sermoni di Caio Settano Figlio di Lucio* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1790). Edición bilingüe latino-italiana del propio autor. Dedicados a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la primera misa de su hijo Giulio Zane.
- *Villancico para la misa de la Solemne Profesión de D^a Inés Lassala y Beltrán, sobrina del Autor* (Valencia, José Estevan, 1791).
- *Giovanni Blancas* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793). Tragedia dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la boda de su hijo el marqués Sebastiano Tanari con la condesa Giulia Malvasia.
- *Sátiras de Cayo Sectano Hijo de Lucio* (Valencia, José Estevan, 1795). Edición bilingüe latino-castellana del propio autor dedicada a su madre.
- *Parabolaes Sacrae Latinis Versibus Illustratae* (Valencia, José Estevan, 1800). Dedicadas a Marcos Antonio de Orellana.
- *Raphael. Carmen Desumptum ex Libro Tobiae* (Valencia, José Estevan, 1800). Dedicado a su madre.
- *Margarita* (Valencia, Tomás de Orga, 1800). En latín.

- *Santa Margarita* (Valencia, Oficina del Diario, 1801). Traducción al castellano de F. Le precede una oda y le siguen dos epigramas y una ancreónica.
- *Litaniae Beatae Mariae Virginis* (Valencia, Vda. De Agustín Laborda, 1802) Firmadas en Foyos (Valencia) con las iniciales N.N.
- *Carmen de Inventa Sacra Imagine B. Mariae Virginis* (Valencia, Vda. De Agustín Laborda, 1803).
- *La llegada a Valencia de la prodigiosa imagen del S.S. Christo de S. Salvador* (Valencia, Vda. De Agustín Laborda, 1803).

Espinosa destaca la importancia de los manuscritos de Lassala que se hallan en la Biblioteca Universitaria de Valencia donde se encuentran todos menos uno, según su juicio, y cree prácticamente imposible la existencia de otros manuscritos del autor. El único manuscrito lassaliano que encontró fuera de València fue en la *Biblioteca Comunale dell' Archigimnasio* de Boloña. Dicho manuscrito, apógrafo, consta de notas autobiográficas tanto en los márgenes como entre líneas y su contenido es el siguiente: 1.- *De horto medico Bononiensi Liber* (349 versos). 2.- *De Hypochondriae causis* (194 versos). 3.- *De Metallorum Origine Systema* (191 versos). 4.- *Utrum Hypochondriaci homines Morbo Laborent, necne* (14 versos, incompleto).²⁷⁹ Los manuscritos están enumerados respetando el orden en el que los encontró el Prof. Espinosa, encontrándose divididos en dos legajos (M-573 y M-574). Se hace notar que

²⁷⁹ La signatura del manuscrito en la Biblioteca Comunale dell' Archigimnasio es B. 3853.

la ausencia del número 1. Entre paréntesis, en caso de tenerlo, se halla el número del catálogo de Gutiérrez del Caño.²⁸⁰

M 573:

2. *Sátiras de Cayo Sectano hijo de Lucio. Traducidas del latín al castellano* (1264).

3. *Favole di Locmano il Savio. Tradotte in lingua toscana* (1319).

4. *Parabola Sacrae Latinis Versibus Illustratae* (1268).

5. *Parabole Sacre Spiegate in versi Latini* (1269).

6. *Raphael desumptum ex Libro Tobiae Latinis versibus Illustrato* (1266).

7. *Los Salmos Penitenciales. Los Cánticos Graduales. Las traducciones de Jeremías. Traducidos del Hebreo a verso latino.*

8. *Margarita. Poema* (1257).

9. *Emilia. Poemetto* (1273).

10. *La Cavagnola. Poemetto* (1271).

11. *Minerva Placata. Componimiento Drammatico* (1275).

²⁸⁰ Espinosa Carbonell (1990: 7) *cf.* Gutiérrez del Caño (1913) Aunque en un principio tomamos como referencia la catalogación de Espinosa, pudimos revisar personalmente el catálogo de Gutiérrez del Caño de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València para buscar los manuscritos que nos resultaban interesantes para nuestra Tesis, a saber, el manuscrito de *Ifigenia in Aulis* y su epistolario personal, nombrado anteriormente.

12. *I Doveri dell' Uomo. Poemetto* (1271).
 13. *Viaggio da Bologna a Ferrara* (1279).
 14. *Perlina. Scherzo Poetico* (1276).
 15. *Roberto. Tragedia* (1262).
 16. *Poesías sueltas en Italiano y algunas en Francés y en Griego* (1277).
 17. *Varias poesías sueltas en Español* (1259).
 18. *Poesías latinas sueltas y un Pliego de Inscripciones* (1270).
 19. *Poesías en varios idiomas de diferentes Autores. Dirigidas a D. Manuel Lassala* (1877).
- M-574:
20. *Cartas particulares escritas a D. Manuel Lassala* (494).
 21. *Ifigenia in Aulide. Tragedia* (1256).
 22. *Escena líricas en italiano: Il Pimmalione. La Partenza d'Enea. Il Misanthropo. Andromaca. Andromaca (bis). Didone Abbandonata. Didone Abbandonata (bis). Agostino. Marguerita di cortona* (1278).
 23. *Berenice. Tragedia. Acto 1º* (1255).
 24. *Il Filosofo Moderno. Commedia* (1274).

25. *Poesías en varios idiomas. Duplicados* (1261).
26. *Prosa. Papeles varios. En Latín, Español e Italiano* (1737).
27. *Poesías varias de D. Manuel Lassala compuestas en su adolescencia* (1260).
28. *El Sacrificio de Jephthé. Tragedia* (1263). *La tragedia española vindicada. Juguete* (1265).
29. *Elementos de Dialéctica, Aritmética y Geometría* (1267).
30. *Ormisinda. Tragedia.* (1258).

Cabe destacar, para finalizar, que encontramos en ocasiones notables variaciones entre los manuscritos y las obras impresas. Así es el caso de la obra que nos ocupa, *Ifigenia in Aulide*; en la presente Tesis Doctoral nos hemos ocupado únicamente de las versiones impresas, no obstante hemos revisado el manuscrito, en el cual no descartamos profundizar en futuros trabajos.

3. IFIGENIA EN ÁULIDE

3.1. Introducción

Tras haber estudiado todo el contexto jesuítico y setecentista que rodea la figura de Manuel Lassala Sangermán así como sus datos biográficos y su obra, el presente capítulo pretende tratar el mito de Ifigenia, desde las primeras noticias homéricas que tenemos del mismo hasta llegar a Lassala. Obviamente es un vasto campo de estudio, por lo tanto hemos tenido que acotarlo a ciertos puntos concretos, que son los que resultan de mayor relevancia para nuestra tesis: las manifestaciones literarias previas a Eurípides, el mito en dicho tragediógrafo, la traducción de la *Ifigenia* eurípidea por parte Erasmo, la versión de Racine y las primeras recreaciones hispanas, haciendo especial hincapié en la traducción que Jovellanos hace de la *Iphigénie* raciniana. Todo ello, para llegar hasta la *Ifigenia in Aulide* de Lassala y hacer un análisis comparativo de la misma frente a las versiones del mito de Eurípides y Racine, sin dejar de atender a la traducción erasmiana de la tragedia griega y a la castellana de Cano y Pau de la recreación lassaliana.

3.1.1. Manifestaciones literarias previas a Eurípides

El mito de Ifigenia —al igual que el resto de los mitos— se ha ido conformando a través de las distintas concreciones literarias del personaje. Este proceso de materialización del mito a través de sus distintas configuraciones no es un proceso

concluso, en tanto en cuanto el mito se sigue reformulando en nuevas obras que puedan hacerse basadas en el mismo. El origen de cada figura mítica generalmente se encuentra en la evolución y el desarrollo de motivos y elementos preexistentes en la tradición mítica de cada una de sus respectivas sagas. Así pues, podemos decir que aunque cada figura mítica o mito pueda recomponerse o sufrir variaciones en su desarrollo, forma un *totum* definido por el conjunto de rasgos distintivos que conforman sus diferentes versiones literarias y convergen en ellas.

Antes de Eurípides, el motivo del sacrificio de Ifigenia²⁸¹ ya había sido tratado por los otros dos grandes tragediógrafos, Esquilo y Sófocles, teniendo cada uno sendas *Ifigenias*,²⁸² amén de que Esquilo trate el sacrificio de Ifigenia en el *Agamenón* de su *Orestíada*. El hecho de que los tres trágicos dieran tal importancia a dicho *leitmotiv*, constata que no hay que darle poca relevancia a la *Ifigenia* de Eurípides como haya podido pasar en otras épocas.²⁸³

De la *Ifigenia* de Esquilo apenas nos han llegado unos fragmentos insignificantes,²⁸⁴ a partir de transmisión indirecta; así pues, en algunos papiros podemos encontrar algunos versos atribuidos a esta obra. Uno de ellos, contiene una invocación a Zeus y la petición de los aliados a Menelao de una «feliz reconciliación»;²⁸⁵ en un segundo fragmento encontramos la mención por parte de

²⁸¹ Sobre los orígenes del mito de Ifigenia así como sobre el motivo del sacrificio de Ifigenia cf. Crespo Alcalá (2002: 85-110).

²⁸² De ambas sólo nos han llegado hasta nuestros días algunos fragmentos.

²⁸³ Kitto (1939: 362-369), Lesky (1968: 425) & Labiano (1999: 325)

²⁸⁴ Jouan (2009: 279) cf. Fr. 134-141 M.

²⁸⁵ Reconciliación la cual pudiera ser presumiblemente una reconciliación por parte de Agamenón con la diosa Ártemis.

Aquiles del ardid de la boda para atraer a Áulide a la desventurada princesa, un tercer fragmento contendría un parlamento de Ifigenia que mientras pierde la vida suplica a los suyos que no lloren por su muerte.

De la *Ifigenia* de Sófocles conservamos fragmentos un tanto más abundantes que de la de Esquilo; no obstante, ha resultado mucho más complicado para los estudiosos reconstruir la acción dramática a partir de éstos que de aquéllos: los fragmentos papirológicos de autoría incierta, no permiten reelaborar con precisión dicha acción. Con todo, el *agón* entre Clitemnestra e Ifigenia de su *Electra*, los testimonios de los mitógrafos y el tratamiento del mito en las tragedias de Eurípides, quien tomó de forma segura tanto la *Ifigenia* de Esquilo como la de como referentes, nos posibilita tener ciertas nociones acerca de la misma.²⁸⁶

En los poemas homéricos no encontramos ninguna referencia clara al sacrificio de Ifigenia;²⁸⁷ es más, ni siquiera es nombrada, a no ser que lo sea bajo el nombre de Ifianasa.²⁸⁸ Existe una controversia sobre si debemos identificar a Ifigenia con Ifianasa,²⁸⁹ con respecto a lo cual Aristarco opinaba que no era correcto dar por válida

²⁸⁶ Jouan (2009: 272)

²⁸⁷ Morenilla, (2012) *cf.* Aretz (1999)

²⁸⁸ En *Iliada* 9.144-147, Agamenón afirma tener tres hijas en su ‘bien edificado palacio’ y después de ello las nombra e informa a Odiseo de los motivos de la relación de nombres: τρεις δὲ μοὶ εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω, / Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα, / τῶν ἦν κ’ ἐθέλησι φίλην ἀνέσθω πρὸς οἶκον Πηλῆος; ... (‘tres hijas yo tengo en mi palacio bien edificado, Crisótemis, Laódice e Ifianasa, la que le plazca se la lleve sin pago alguno de dones nupciales a casa de Peleo; ...’). Estas mismas palabras serán pronunciadas más tarde por Odiseo en presencia de Aquiles durante el transcurso de la embajada, en 9.287ss. Agamenón le ofrece como presente —entre otros— la mano de una de sus tres hijas, una de las cuales es Ifianasa, nombre tras el cual puede que se encuentre la figura de Ifigenia, en cuyo caso ésta debía encontrarse con vida durante el asedio de la guerra contra Troya: Morenilla (2012: 114).

²⁸⁹ No sucede lo mismo, en cambio, con la identificación Electra-Laodice cuya aceptación es ampliamente aceptada. El triada homérica para las hijas de Agamenón era: Crisótemis, Laodice e Ifianasa. Estasinós le otorga una hija más Agamenón, Ifigenia. Por su parte, Sófocles sigue esta tradición.

dicha identificación y aseveraba que la parte de la saga de los Atridas que hace referencia a Ifigenia no aparece en los poemas homéricos. Y aunque no podemos estar seguros de que detrás del nombre de Ifianasa se esconda el nombre de Ifigenia, lo que sí es cierto y constata claramente Aristarco es que el sacrificio de la muchacha no aparece al menos explícitamente en los poemas homéricos.

Por su parte, Sófocles en el v. 157 de su *Electra* distingue a Ifigenia de Ifianasa; el escolio a este verso se sustenta en Estasino de Chipre, autor de los *Cantos Ciprios*, e indica que existen dos posibilidades: o bien Sófocles sigue a Homero, cuando habla de las tres hijas de Agamenón, o bien sigue los *Cantos Ciprios*, en los que se habla de cuatro hijas, distinguiéndose entre ellas Ifigenia e Ifianasa. La resolución de si Ifigenia e Ifianasa pueden identificarse entre sí se ha hecho depender en gran medida de la presencia o no del sacrificio en los poemas homéricos; a partir de ahí en nuestros días unos coinciden en la opinión expresada por Aristarco y otros defienden que ambas figuras son la misma.²⁹⁰

De todos modos, parece plausible que la Ifianasa homérica nos remita a la Ifigenia trágica, en cuyo caso el nombre de ‘Ifianasa’ nos remitiría a los fundamentos del poder del *hegemón* de la expedición contra Troya, de la relación con su padre — Agamenón, el *anax*— y el vínculo establecido con el sino de éste.²⁹¹ La variación que

Asimismo, las tragedias más antiguas de Eurípides sólo nombra a Ifigenia y a Electra. Sin embargo ya en *Orestes* y en *Ifigenia en Áulide* añade ya a Crisótemis, personaje de la *Electra* de Sófocles: Jouan (2009: 265) & Gantz (1993: 582).

²⁹⁰ Entre los clásicos destaca Lucrecio en su *De rerum natura* I, 84-86 cf. Morenilla (2012: 145) .

²⁹¹ En el nombre de *Ifianasa* su primer formante ἰφι-, ‘fuerza’, ‘violencia’ haría referencia a aquello en lo que se fundamenta el poder. Su nombre sería, pues, algo así como ‘la que sobresale por su fuerza’.

se produciría de Ifigenia a Ifianasa —en el caso de que presupusiéramos de que ambas remiten a una sola figura— vendría dada por el desplazamiento que se realizaría hacia el plano del *genos* y del derecho de sangre, haciendo de Ifigenia objeto de la ambición y desmesura de Agamenón, prueba de su incapacidad para oponerse a su hermano y a los expedicionarios y a su vez motivación de la acción de Clitemnestra.

A nosotros nos interesa para nuestra Tesis especialmente la figura literaria de Ifigenia y el proceso de transformación y *descosificación* que se produce a través de su muerte, aproximándose así a la diosa Ártemis. El sacrificio de Ifigenia a manos de su padre o bien es obra de Estasino en los *Cantos Ciprios* o bien es él que lo desarrolla, encontrándose ya ese mismo motivo en la saga de Atreo y en el ámbito cultural griego. Fuere de un modo u otro, lo cierto es que Eurípides pudo servirse de la materia literaria de Estasino para la elaboración de su *Ifigenia en Áulide*.²⁹²

Así pues, muy probablemente fue Estasino quien crea el personaje de esta hija de Agamenón —esto teniendo en cuenta que en la *Iliada* únicamente se la nombra, en el caso que diéramos por válida la identificación de Ifigenia con Ifianasa— o quien, en su defecto, modifica sustancialmente sus rasgos definitorios introduciendo por vez primera el motivo del sacrificio; para ello, tanto para la primera como para la segunda opción, el autor de los *Cantos Ciprios* hace uso de una antigua divinidad, Ifigenia, a la que le

²⁹² Morenilla (2012) *cf.* Jouan (2009: 290)

rendían culto en diversos lugares, especialmente en Áulide y en Braurón,²⁹³ y en el Ática,²⁹⁴ asimilada a Ártemis.²⁹⁵

De este modo, tanto el nombre de ‘Ifigenia’ como la base del motivo del sacrificio vendrían dados por el origen divino de la propia Ifigenia, más concretamente en la asimilación a la hija de Agamenón. La forma más clara del mantenimiento de esos rasgos primitivos se encuentra en la Ártemis de Éfeso.²⁹⁶ En el culto que se le rendía en Braurón a Ártemis,²⁹⁷ se veía claramente la vinculación que existía entre ésta y la sangre: existía la costumbre entre las jóvenes atenienses de entregarle a la diosa el

²⁹³ El santuario de Ártemis en Braurón muy probablemente fue establecido a partir de la segunda mitad del s. IX a. C.; a este respecto y en relación con el proceso de sincicismo en el Ática en particular *cf.* Valdés Guía (2001: 127-197). Acerca de la utilización política de culto a Ártemis en Braurón por parte de Clístenes frente a Iságoras a través de la reordenación del Ática *cf.* Thompson (1969: 137-152).

²⁹⁴ Las relaciones entre el culto de Ártemis de Braurón y Pisístrato y la función que desempeña; respecto a ello *cf.* Valdés Guía (2008: 199-ss.): «Por último, la integración territorial se realiza desde un punto de vista cultural. No vamos a extendernos tampoco en ello, sino tan sólo mencionar cultos que adquieren un protagonismo o desarrollo especial en estos años de la tiranía, por lo que puede conjeturarse una intervención en ellos o al menos, la aceptación de los cambios por parte de los tiranos. En esta línea se encuentra, en primer lugar, el culto de Ártemis de Braurón, que posiblemente se inserta en la Acrópolis de Atenas en estos años [...] Las medidas de los Pisistrátidas posibilitan ya en algunos aspectos, por tanto, la integración del campo en la ciudad, así como la identificación de las clases populares en el *asty* con cultos en los que se reconocen y con los que se identifican (como el de Ártemis de Braurón para muchos de la zona de la Diacria), u otros que habían estado, y continuaban estando en gran medida de forma privilegiada en manos aristocráticas, como el culto mismo de Atenea y el de Erecteo en la Acrópolis». A este respecto encontramos asimismo abundante información en Franciosi (2010: 139-173).

²⁹⁵ Morenilla (2012) *cf.* Jouan (2009: 266)

²⁹⁶ Con relación esta Ártemis de Éfeso señalan Germet & Boulanger (1970: 378): «Le culte de l'Éphèssia conserva un caractère profondément archaïque, perpétuant des traditions égéennes et asiennes, s'adjoignant de nombreux éléments sémitiques et iraniens. Le sanctuaire, soumis successivement aux influences phrygienne, lydienne et persique jusqu'à l'expédition d'Alexandre, se maintint comme un État dans l'État et conserva, en dépit de son hellénisation superficielle, un esprit nettement *anti-européen*».

²⁹⁷ En este santuario las muchachas realizaban rituales para ser preparadas para el matrimonio, eran rituales *de paso* que implicaban una nueva etapa de su vida en la que se iniciarían en la sexualidad. En este caso concreto, para tales efectos, las jóvenes doncellas podían realizar danzas en honor a Ártemis emulando a hembras de animales como las osas: Zajko (2007: 392-393). Para saber más sobre este tema en concreto *cf.* Faraone (2003: 43-68).

primer lienzo manchado de sangre menstrual, así como de ofrecerle las ropas ensangrentadas de las mujeres que han muerto en el parto.²⁹⁸

Otro autor, Estesícoro, le confiere al tema del sacrificio una relevancia especial; pues hace que éste sea una de las principales causas por las cuales Clitemnestra da muerte a su esposo Agamenón.²⁹⁹ Además afirma, como ya lo hubiera hecho Hesíodo, que Ifigenia habría sido divinizada bajo el nombre de Hécate y usa la promesa de unas nupcias con Aquiles como pretexto para conducir a la muchacha, del mismo modo que Estasio.

Por su parte, Píndaro debió seguir a Estesícoro en lo referente al sacrificio de la hija de Agamenón, utilizando ya para ella el nombre de Ifigenia;³⁰⁰ asimismo, también en dar como motivo esencial de la muerte de Agamenón a manos de su esposa que éste hubiera llevado a cabo el sacrificio de la hija de ambos, restándole importancia al adulterio de Clitemnestra con Egisto como causa de la muerte del Atrida.³⁰¹

Los tres grandes trágicos han dedicado cada uno de ellos una tragedia al sacrificio de Ifigenia, pero sólo hemos conservado la última de ellas: la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, la cual —por lo que podemos saber— parece haber eclipsado desde un principio a las otras dos. Hay una diferencia relevante entre las dos primeras y la última, a saber: tanto Esquilo como Sófocles describen a Ifigenia como un mero

²⁹⁸ De esta costumbre se nos habla en los versos finales de *Ifigenia entre los Tauros*.

²⁹⁹ Para una visión de conjunto de los motivos tratados por Estesícoro en su *Orestíada*, así como las innovaciones introducidas por él cf. Ferrari (1938: 1-37).

³⁰⁰ En *Pítica* XI, 22ss.: πότερόω νιν ἄρ' Ἰγιγένει' ἐτ' Εὐριπῶ/ σφαχθεῖσα πῆλε πατρᾶς/ ἐκνισεν βαριπάλαμον ὄρσαι χόλον; ('¿acaso el sacrificio de Ifigenia a orillas del Euripo, lejos de su patria, la irritó hasta el punto de suscitar la cólera de su pesada mano?') cf. Morenilla (2012: 153).

³⁰¹ Gantz (1993: 584)

objeto, pues ésta es conducida al altar donde se producirá el sacrificio atada y amordazada, sin que intervenga su voluntad en el acto; sin embargo es Eurípides quien dota a Ifigenia de voluntad propia descosificándola y sublimándola a la categoría de heroína trágica,³⁰² características que conservarán las posteriores y numerosas reelaboraciones. De hecho, ya en tiempos de Aristóteles la versión de Eurípides era considerada la *Ifigenia* por excelencia, prueba de ello es que en su *Poética* Aristóteles cita la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides sin hacer referencia al autor, como si se diera por hecho debido a su fama y a su prevalencia sobre las otras dos que se trata ésta y no de ninguna otra.³⁰³

3.2. La *Ifigenia* de Eurípides

3.2.1. Introducción del mito

Como ya hemos señalado, a continuación estudiaremos el tratamiento que hace Eurípides del mito de Ifigenia. Dada la complejidad del tema y los múltiples aspectos que la crítica filológica ha estudiado y la naturaleza de nuestra Tesis —que no se centra exclusivamente en dicha tragedia, sino en la evolución y la transformación del mito, tomando como pilares fundamentales las *Ifigenias* de Eurípides, Racine y Lassala— no podemos abarcarlos minuciosamente todos en la misma; es por ello por lo que queremos

³⁰² Esta visión de Ifigenia como heroína será retomada en el s. XVI por Rotrou (1640) y se verá sumamente reforzada y llevada al extremo en las representaciones dramáticas del s. XIX: en el argumento de Bunghardt (1865) la salvación de Ifigenia por parte de la diosa depende de la completa aceptación de la muchacha de su sacrificio; por su parte, Schmidt (1867) retoma la versión de Racine, pero no acepta que sea Erifila la que muera sino la propia Ifigenia: Frenzel (1994: 244-246).

³⁰³ Arist. *Poet.* 1454a 32

insistir en que, conociendo los problemas de la dramaturgia eurípidea y de esta obra en particular, no ahondaremos exhaustivamente en ellos.

Al morir Eurípides en el año 406 a. C. en la corte de Arquelaos de Macedonia³⁰⁴ a los setenta y ocho años de edad deja escritas tres tragedias que serían representadas por su hijo o sobrino, Eurípides el Joven, obteniendo el primer premio con ellas, premio que nunca le fue concedido a Eurípides en vida, estas tres tragedias eran: *Alcmeón en Corinto*³⁰⁵, *Ifigenia en Áulide*³⁰⁶ y *Bacantes*.³⁰⁷

La primera de ellas se encuentra perdida; pero a través de algunos resúmenes que nos han llegado conocemos lo esencial de la trama,³⁰⁸ de corte paranovelesco, con peripecias fortuitas y anagnórisis patéticas. Esta tragedia se encontraba en la línea del *Ión* y parecía anunciar en cierto modo con su temática de enredos familiares algunas de

³⁰⁴ Allí compondría su tragedia *Arquelaos* —sólo nos han llegado algunos fragmentos de ella—, en la que haría al rey descender de la estirpe del propio Heracles: Revert (2015: 243).

³⁰⁵ Para saber más sobre esta tragedia perdida cf. Collard, Cropp & Lee (1997), Bates (1969: 210-211) & Webster (1967: 265-268).

³⁰⁶ La fecha exacta en la que fue escrita la tragedia es incierta, respecto a ello habla ampliamente Pais de Almeida (1998: 17-23). Estudios anteriores, basándose en datos astronómicos extraídos de la propia tragedia (vv. 6-8) parecen apuntar que fue escrita unos años antes de la representación de la obra: Rome (1946). En dichos versos el Anciano señala que la estrella Sirio, estaba ya en su zénit. Aunque este dato no está exento de controversia, ya que Teón de Alejandría (*Peri Astronomías*, 16) pone como ejemplo estos versos de Eurípides para indicar que el sustantivo utilizado *sírios* hacía referencia a cualquier estrella muy brillante, no sólo a la conocida hoy en día como Sirio. Es más, a teoría de Teón se podría ver reforzada por el hecho de que Eurípides indica que Sirio estaría pasando cerca de las Pléyades, grupo de siete estrellas; en el caso de estar refiriéndose a la Sirio actual, el poeta estaría incurriendo en un error astronómico, así que cabe la posibilidad de que en realidad no fuera la estrella que conocemos en la actualidad como Sirio a la que se refiriera: García Gual & De Cuenca Prado (2006: 261).

³⁰⁷ Conocemos los datos acerca de las fechas de representación de dichas obras a través de un escolio al v. 67 de *Ranas* de Aristófanes y por el léxico *Suda*: Revert (2015: 242).

³⁰⁸ Alcmeón enloquecido se había desprendido de sus hijos; después de recobrar la razón descubre que una esclava recién comprada es su hija, más tarde encuentra a su hijo.

las características de la futura Comedia Nueva³⁰⁹; además, influiría en una de las novelas antiguas de más amplia difusión medieval: la *Historia Apollonii regis Tyri*.³¹⁰

Pese a que *Ifigenia en Áulide* y *Las Bacantes* parecen estar escritas sin que medie un largo espacio de tiempo entre las dos, existe una gran distancia dramática entre ambas. No sabemos cuál de las dos fue escrita con anterioridad; no obstante, tanto por su técnica como por su estilo es notoria la proximidad que existe entre *Ifigenia*, *Orestes* y *Las Fenicias*.

Respecto a *Bacantes* tenemos una importante laguna en su escena final; pero el resto del texto se conserva en buen estado. No ha corrido, en cambio, la misma suerte *Ifigenia en Áulide*, cuya autenticidad del texto en general³¹¹ es bastante más dudosa.³¹²

Según Grube,³¹³ la mayor parte de éxodo, incluida la *resis del mensajero* parece ser espúrea.³¹⁴ En cuanto a la escena final, continúa Grube, no es fácil afirmar si realmente la obra no fue concluida en su momento, o si por el contrario, el final original fue desplazado por un final posterior. En todo caso, el éxodo parece haber perdido calidad literaria y lingüística respecto al resto de la obra.

³⁰⁹ Para saber más sobre este género cf. Melero (1988), Morenilla (2006), Grammatas (2008) & Sanchis (2011).

³¹⁰ Habla amplia y concretamente sobre la problemática textual de la *Ifigenia en Áulide* eurípidea Kovak (2003). En cuanto a la bibliografía canónica cf. García Gual (1972: 329-ss.) & Perry (1967: 294-ss.).

³¹¹ Para un exhaustivo análisis lingüístico textual de las variaciones y posibles interpolaciones: Viljoen (1948).

³¹² England (1979: xvii-xxxii) & Page (1934: 130-216)

³¹³ Grube (1973: 421)

³¹⁴ En esto no se desvía de estudios anteriores como el de Hulton (1962: 367).

Estudios recientes siguen en la línea de que casi con total seguridad dicha escena final (vv. 1475-1629),³¹⁵ en la que la segunda monodia de Ifigenia está seguida por una corta antístrofa coral mientras se encamina al altar sacrificial y a la que le sigue la mencionada *resis*, no es auténtica. Así pues, en lo que ciertamente parece haber total consenso es que la *resis* sí que está completamente interpolada y añadida en época muy posterior,³¹⁶ incluso los versos alternativos citados por Aeliano que implican la aparición de Artemis *deus ex machina* contienen ciertos elementos postclásicos.³¹⁷

Respecto al prólogo, encontramos asimismo opiniones que suscitan la controversia: mientras que Willink³¹⁸ recoge diversos puntos de vista que exponen la problemática de la autenticidad del mismo, Grube, por su parte, tan sólo un par de años después del exhaustivo citado estudio de Willink, sostiene que sí que parece encontrarse a la altura de Eurípides y no ser una añadidura al texto original.³¹⁹

En efecto, tenemos certeza de que *Ifigenia en Áulide* se trata de una de las postreras tragedias de Eurípides, escrita en la última fase de la carrera dramática del autor;³²⁰ contribuye a esta consideración el hecho de que en ella encontremos una actitud provocativa en cuanto a la reformulación del mito, un carácter crítico frente a la cultura y a la política que le son contemporáneas, un análisis de los conflictos entre géneros e intergeneracionales unidos a la corrupción política y moral y del choque entre

³¹⁵ Weiss (2014: 119)

³¹⁶ Weiss señala el e s VII d. C. como posible datación.

³¹⁷ Ael. *NA*. 7.39

³¹⁸ Dicho autor trabaja extensamente, como único objeto del mismo, la problemática suscitada entorno a la crítica textual y literaria del prólogo de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides en sí: Willink (1971).

³¹⁹ Grube (1973: 421)

³²⁰ Michelakis (2006: 9)

los valores de la πόλις y del οἶκος, así como un análisis de la tensión entre el individuo y la colectividad.³²¹

Una vez terminada la guerra del Peloponeso y a través del motivo del sacrificio de la joven y virginal Ifigenia a manos de su padre Agamenón, la obra de Eurípides refleja el comienzo de otra guerra quizás más terrible y cruenta que la anterior: la de griegos contra griegos. La tragedia trata de agitaciones sociopolíticas y del desequilibrio emocional que produce la guerra. El comienzo de la expedición contra los troyanos representa un mundo que ha invertido sus valores: los enemigos ya no son los troyanos, sino los propios griegos; el héroe ya no es el aguerrido y temible Aquiles, sino la frágil Ifigenia, una muchacha virginal sin más armas que su pureza y su honestidad, y la unión de dos personas en matrimonio se transforma en pretexto de muerte.

Ifigenia en Áulide nos presenta la *deshumanización* que provoca la guerra en los hombres y el derrumbe del orden social y moral que se pensaba asentado: si el enemigo ya no es Troya, la guerra a la que nos enfrentamos se trata de una guerra intestina y fratricida. De este modo, hallamos una tragedia perfectamente enmarcada en la última etapa eurípidea, contracultural, en la que se plantean, en ocasiones *avant la lettre*, diversas problemáticas de género, de jerarquía de roles y por supuesto de miseria y corrupción política y decadencia de las *mores*.

En la idea de lo que hemos apuntado anteriormente, a día de hoy, probablemente, *Ifigenia en Áulide* siga siendo menos apreciada que *Medea*, *Hipólito* o *Bacantes*; pero a

³²¹ Para saber más sobre el contexto socio-político en el que fue escrita la tragedia cf. Grube (1973: 29-40).

lo largo de la historia ha servido como fuente de inspiración a numerosas y diversas obras. Centrándose en la idea del sacrificio, de la guerra y del liderazgo se han servido de ella artistas, poetas y dramaturgos, tanto de la antigüedad como de la edad moderna. Ifigenia se nos presenta como un personaje prístino de elevada carga moral que sobresale precisamente por ello entre los personajes masculinos que la rodean y los conjurados dioses que amenazan a éstos.³²²

La abnegación personal y la política de redención, la violencia y su representación artística, la confrontación entre la ambición pública y el sentimiento individual en tiempos de crisis moral, todos esos conceptos ha logrado transmitir esta tragedia a las sucesivas generaciones de lectores y espectadores.

En este sentido, nos gustaría señalar, por la importancia especial que para nuestra investigación ello tiene, que debido a esa tensión y (dis)torsión moral que transporta al espectador a los límites de las directrices de la misma, el mito ha sido especialmente dado a ser cristianizado a posteriori.³²³

Debemos destacar, pues, en este sentido, que este hecho se ha producido, no sólo por los motivos intrínsecos que lleva implícito el mito clásico, sino también por la extraordinaria similitud con dos mitos bíblicos, a saber, el bien conocido sacrificio de Isaac³²⁴ y el de la hija de Jephthé, Seila.³²⁵ Con todo, debemos decir que, frente a las

³²² Mellert-Hoffmann (1969)

³²³ De ello nos ocuparemos más adelante.

³²⁴ *Génesis* 22: 1-19

³²⁵ *Libro de los Jueces* 11. Al respecto señalan Morenilla & Bañuls (2014:1222) «pronto se produce la identificación de Ifigenia con Seila [...] cuya historia fue desarrollada en el *Livre des Antiquités Bibliques*.

versiones bíblicas, la de Eurípides es la que más detalladamente desarrolla este mito arquetípico y en la que más hincapié se hace a la integridad moral —o ausencia de ésta— del progenitor que ha de sacrificar a uno de sus vástagos.³²⁶

Cabe nombrar, asimismo otro sacrificio virginal de la antigüedad: el de Polixena,³²⁷ que por unos u otros motivos no corrió la misma suerte que el de la joven Ifigenia, en lo tocante a su influencia en recreaciones míticas posteriores. Respecto a ello señalan Morenilla & Bañuls (2014: 1222): «aunque no se conservó una tragedia dedicada a Polixena, aparece como un motivo relevante en *Hécuba* de Eurípides y dio lugar a desarrollos posteriores a imitación de lo que sucedía con Ifigenia, con la salvedad de que Polixena muere en todas las versiones griegas».³²⁸

Tampoco nos gustaría dejar de recordar que el mito también fue recogido y tratado en Roma. Sabemos de la existencia de dos obras perdidas: dos *Ifigenias* una de Nevio³²⁹ y otra de Ennio.³³⁰ Además, Ovidio habla del mismo en sus *Metamorfosis*³³¹ y

La publicación del *Livre* sirvió de acicate a la publicación de varias tragedias que se centran en el motivo del sacrificio de la joven Seila, en las que se debate desde posturas católicas y protestantes sobre cuestiones teológicas.» Sobre la crueldad del sacrificio de Polixena nos habla Grube (1973: 83): no parece estar realmente legitimado ni aprobado por los propios griegos ya que Polixena ha sido rescatada como *suplicante*; se establece así un conflicto de lealtades, ha de aplacarse la cólera de Aquiles, pero no puede verse como lícito que para ello haya de morir una suplicante. Sobre la repercusión tanto del mito de Ifigenia como el de Polixena en la literatura romana cf. Skinner (1976).

³²⁶ Hall (2010: 288)

³²⁷ Para saber más sobre el mito de Polixena y Casandra en relación a la violencia infligida sobre la mujer en la Grecia clásica cf. Álvarez Espinoza (2015).

³²⁸ Sobre la crueldad del sacrificio de Polixena nos habla Grube (1973: 83): no parece estar realmente legitimado ni aprobado por los propios griegos ya que Polixena ha sido rescatada como *suplicante*; se establece así un conflicto de lealtades, entre aplacar la cólera de Aquiles, pero no puede verse como lícito que para ello haya de morir una suplicante. Sobre la repercusión tanto del mito de Ifigenia como el de Polixena en la literatura romana cf. Skinner (1976).

³²⁹ De Gneo Nevio —pese a que cultivó sobre todo la comedia— conocemos el título de seis de sus tragedias: *Aesiona*, *Danae*, *Equos Troianus*, *Hector Proficiscens*, *Iphigenia* y *Lucurgus*, a las que se podría sumar una *Andromacha*. La mayoría de ellas pertenecen a la saga troyana, pese a que es el

en las *Epistuale ex Ponto*.³³² Asimismo, frente al argumento de *Ifigenia en Áulide* y el de *Ifigenia entre los tauros*, en la literatura romana, podemos encontrar un tercer argumento ifigénico que es el de *Ifigenia en Delfos*,³³³ que fue recogido por Accio en sus *Agammemnoidae* y por Licofrón en *Aletes*. Nos ha quedado noticia de ello a través de las *Fábulas* de Higino, dicha rama del mito de Ifigenia apenas tuvo repercusión y sólo fue recuperado en el s. XIX.³³⁴ Tangencialmente, Lucrecio³³⁵ y Horacio³³⁶ también nombran el sacrificio de Ifigenia, recreándose en los detalles cruentos.

Podemos aseverar que con *Ifigenia en Áulide*, Eurípides vuelve a la *gran tragedia coral*, tradición que se había ido perdiendo a lo largo de la segunda mitad del s. V con la pérdida de relevancia del coro,³³⁷ testigo de ello son su párodos y sus estásimos.³³⁸ No en vano, de ella decía Lesky que era una de las más logradas creaciones de madurez de Eurípides: «Si en varias tragedias tardías de Eurípides se observa una

Lucurgus la que mejor conservada nos ha llegado y la que tiene más peso hoy en día por su temática dionisiaca y su posible fuente: los *Edonoí* de Esquilo. De ésta conservamos unos treinta versos, frente a los veinte que conservamos sumando todas las demás: Pociña (2007: 53).

³³⁰ Una de las particularidades que conocemos sobre esta obra es que el coro, frente al de Eurípides —íntegramente femenino—, está formado por un grupo de soldados, naturalmente, todos ellos varones: Revert (2015: 263). Para saber más sobre esta obra cf. Baker (1989) & Scutsch (1906).

³³¹ *Ov. Met.* XII, 1

³³² Para saber más sobre las recreaciones míticas griegas en Ovidio: Boyle (2007).

³³³ Se habla de la reunión de los hermanos con Electra.

³³⁴ Frenzel (1994: 244)

³³⁵ I, 80-103

³³⁶ *Satiras* II, III, 199-201

³³⁷ Como ya sabemos la presencia del coro va perdiendo importancia a medida que evoluciona la tragedia clásica griega, tendencia que seguirá *in extremis* en reelaboraciones posteriores de tragedias griegas en las que vemos que el coro desaparece ya por completo: Di Marco (2001: 171).

³³⁸ Revert (2015: 244)

nueva riqueza y también una nueva agilidad en el elemento psíquico, este desarrollo llega a su culminación en una de sus creaciones más bellas, *Ifigenia en Áulide*.³³⁹

3.2.2. El tratamiento del mito: tradición e innovación

La familia real de Argos, la familia de Ifigenia, es una de las más populares en la tragedia griega. Incluso cuando la acción dramática se ha centrado en otros episodios de la saga de los argivos; el motivo del sacrificio es habitualmente nombrado como paradigma de la familia que ha caído en la fatalidad y de la crueldad y la falta de responsabilidad de sus individuos para con ella.

El mito coincide en diferentes versiones en el siguiente punto de partida.³⁴⁰ Ifigenia (Ιφιγένεια) es la hija de Agamenón y de Clitemnestra y hermana de Orestes, Electra y Crisótemis. La flota griega que iba a salir a batallar contra Troya se encontraba retenida en Áulide a causa de la ausencia de viento; el adivino Calcante explicó que ello era resultado del enfado de la diosa Ártemis, que había sido ofendida por Agamenón, y que reclamaba el sacrificio de Ifigenia.³⁴¹ Agamenón decidió entonces traer a su madre, Clitemnestra, bajo el pretexto de que Ifigenia debía contraer nupcias con Aquiles antes de que la flota zarpara.³⁴² Pero al comenzar el sacrificio, la diosa Ártemis se lleva consigo a Ifigenia como sacerdotisa a su santuario en la región de

³³⁹ Lesky (1968: 425)

³⁴⁰ Para saber más sobre la evolución del mito y sus diferentes vertientes cf. Hard (2004: 446-449).

³⁴¹ En muchas ocasiones encontramos en la tragedia el motivo del castigo divino de los dioses sobre los hombres a modo de venganza: en el *Prometeo encadenado* de Esquilo; donde Zeus encadena al Titán a la roca que sería su castigo; en el *Hipólito* de Eurípides donde Afrodita castiga al hijo de Teseo y a la Amazona por desatenderla, en las *Bacantes* donde las acólitas de Dionisio despedazan a Penteo o en la propia *Ifigenia en Áulide*: Dowden & Livingstone (2011: 147).

³⁴² Eurípides, *Ifigenia en Áulide* vv.98ss, vv. 128 ss, vv. 691 ss, vv. 884 ss; *Ifigenia entre los tauros* vv. 15 ss; Cf. *Cantos ciprios*, argum. 61s (EpGF p. 32).

Crimea y sustituye a Ifigenia por una cierva en el altar para que fuese sacrificada en su lugar.³⁴³

Aquí finalizaría el argumento de las distintas representaciones de *Ifigenia en Áulide*. Una vez allí, por mandato del rey Toante, Ifigenia debe llevar a cabo como sacerdotisa los sacrificios habituales.³⁴⁴ Eurípides en su *Ifigenia entre los tauros* culmina la historia con la llegada del hermano de Ifigenia, Orestes, y su amigo Pílates: Orestes, perseguido por las Erinias después de haber dado muerte a su madre, había recibido una respuesta oracular de Apolo, según la cual quedaría purificado del crimen cometido si traía la talla de madera de Ártemis desde el templo de los tauros al Ática.³⁴⁵ En el momento en el que Ifigenia se dispone a sacrificar como forasteros a Orestes y Pílates, reconoce a su hermano y ambos huyen a Grecia con la imagen de la diosa.

Antes de la *Ifigenia* de Eurípides existieron otras representaciones del sacrificio de Ifigenia que se han perdido, además de los ya conocidos *Cantos Ciprios* o las tragedias de Esquilo y Sófocles; esto hace difícil determinar cuáles son las innovaciones exactas que aporta Eurípides al mito.³⁴⁶ Su mayor innovación parece ser el recurso de la carta con la que Agamenón consigue llevar a su hija hasta Áulide: en Sófocles es Odiseo quien personalmente le da el mensaje a Clitemnestra en Argos, mientras que en otras versiones anteriores no se le da importancia al modo en el que la joven es avisada

³⁴³ *Cantos ciprios*, argum. 55-63; Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* vv. 26 ss, vv. 358 ss, vv. 783 ss; *Ifigenia en Áulide* vv.1541ss.

³⁴⁴ Heródoto 4, 103; Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* vv. 34 ss.

³⁴⁵ Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, vv. 34 ss.

³⁴⁶ Resulta fundamental para conocer en profundidad el tratamiento del mito en Eurípides, así como su relación con la obra de Esquilo: Aélion (1983). Para más estudios clásicos sobre la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides: Snell (1968: 493- 507) & Webster (1967: 258-264).

para que viaje hasta Áulide.³⁴⁷ Asimismo, aunque parece bastante extendida la versión mítica en la que Ifigenia sobrevive al sacrificio; Eurípides en esto se contrapone a Sófocles y Esquilo en cuyas tragedias perdidas parece ser que la virginal muchacha sí que era sacrificada de facto sin poder salvarse de su destino.³⁴⁸

La manera en la que el oráculo de Calcante es anunciado, secreta y exclusivamente a Agamenón, Menelao y Odiseo, parece ser otra innovación del tragediógrafo; pues, normalmente en la literatura y en tragedias similares, los oráculos suelen tener un carácter público. Así sucede, por ejemplo, en el primer libro de la *Íliada*, en donde la petición de Apolo es discutida públicamente (especialmente vv. 53-12), en el *Agamenón* de Esquilo (vv. 199-201) la exigencia de Ártemis es anunciada a los caudillos, en el *Edipo Rey* de Sófocles Creonte es invitado a anunciar el oráculo de Apolo frente al coro (vv. 91-4) y en la *Hécuba* de Eurípides (vv. 113-115) el fantasma de Aquiles hace su petición al ejército entero.

Otras posibles novedades introducidas por Eurípides en su tragedia son: la ignorancia de Aquiles acerca de la estratagema de su casamiento con Ifigenia para atraerla hasta Áulide, la presencia de Clitemnestra en Áulide, el restarle importancia a Ártemis como actante en el sacrificio, la decisión de Ifigenia de encaminarse hacia la muerte o la crueldad y la avaricia del ejército. Todas estas aportaciones no contribuyen a variar la trama dramática, pero sí a complementar y completar los tratamientos anteriores del mito y matizar el carácter de los personajes.

³⁴⁷ Michelakis (2006: 26) *cf.* Bain (1977: 11-12)

³⁴⁸ Hulton (1962: 364)

La actitud de Eurípides frente al mito no sólo puede estudiarse desde la perspectiva de las variaciones narrativas y las preferencias temáticas, también puede estudiarse a partir de las deudas que mantiene con la tradición y las yuxtaposiciones literarias. Así pues, encontramos reminiscencias homéricas³⁴⁹ en el vocabulario y en la trama (como, por ejemplo, las continuas disputas entre Agamenón y Aquiles) o en el propio personaje de Aquiles; no obstante, también vemos una clara confrontación a la *Iliada* en la pérdida de peso heroico del personaje de Aquiles frente al de Ifigenia.³⁵⁰

Otro hecho, en el que muchos investigadores han reparado y que, entre otros, ha sido visto por Michelakis³⁵¹ como ejemplo de reminiscencias homéricas, es la primera intervención del coro de *Ifigenia en Áulide* en tanto que es una de las más extensas en la historia de la tragedia clásica: posee una «longitud épica» además de estar construida sobre narrativa homérica como la catalogación de las naves de la *Iliada*.³⁵² El coro, a su vez, sintoniza y se contrapone a dicha poesía homérica, pues el tono armonioso de Eurípides nada tiene que ver con el belicoso tono épico.³⁵³

³⁴⁹ Eurípides fue un profundo conocedor de la literatura anterior, de las leyendas heroicas y épicas además de los cuentos populares; así pues en sus tragedias podemos ver de trasfondo un profundo estudio etiológico, que no le impide desligarse, por ello de la tradición e introducir innovaciones. López Férrez (2009: 16-17).

³⁵⁰ Michelakis (2006: 27) *cf.* Blondell, Gamel, Rebinowitz & Zweig (1999: 316-320), Sorum (1992: 539-542), Foley (1985: 79-80) & Arrowsmith (1978: ix-xii).

³⁵¹ Michelakis (2006: 27)

³⁵² Libro II, vv.484-760; libro III vv. 161-244

³⁵³ Michelakis (2006: 27) *cf.* Michelini (1999-2000: 46), Zeitlin (1994: 166-169), Lusching (1988: 87-88) & Foley (1985: 79-80).

La obra de Eurípides también tiene deudas con otros tipos de literatura tanto épica como lírica.³⁵⁴ Así, el canto del juicio de Paris en la primera intervención del coro y el de las bodas de Tetis y Peleo en la tercera intervención del coro (vv. 1036-1079) derivan de las narraciones —diferentes en tono y contenido— tanto de la *Íliada* como de los *Cantos Ciprios*. Además el elevado y ornado estilo de la presentación del casamiento entre Tetis y Peleo evoca las odas líricas de Píndaro y Baquílides. De las canciones corales se excluyen los detalles mitológicos más oscuros, como la unión forzada de Tetis con Peleo, la estrecha relación entre la boda y la Guerra de Troya o la muerte de Aquiles; temas que son tratados con el estilo propio de este tipo de composiciones eurípideas. Los coros de *Ifigenia en Áulide*, cuyos temas mitológicos son tomados de la poesía épica y que además son afines a la poesía lírica, aportan visiones retrospectivas y prospectivas del mito muchas veces yuxtapuestas con el carácter trágico del resto de la obra, lo que le confiere una belleza y a la par complejidad considerable.

Además de en la poesía épica y lírica Eurípides se inspira también en otras tragedias; el comportamiento de Agamenón y la actitud frente al sacrificio de su hija, el contexto religioso y moral en el que el sacrificio se lleva a cabo o el personaje de Clitemnestra y sus sentimientos hacia su esposo y con respecto a la muerte de su hija son aspectos de la saga explorados una y otra vez en la tragedia del siglo V a. C. En la obra de Eurípides se hacen numerosas alusiones a la historia del *Agamenón* de Esquilo;

³⁵⁴ Para un estudio completo de las primeras relaciones entre la lírica y la tragedia griega cf. Herington (1985).

pues el argumento central de *Ifigenia en Áulide* se desarrolla en las líneas trazadas sobre las reminiscencias de la tragedia de éste.

La escena de la llegada de Clitemnestra a Áulide, su confrontación con Agamenón y sus esfuerzos infructuosos por convencerle de salvar a la hija de ambos parecen devolver una imagen irónica de la llegada del Agamenón esquiliano a Argos, su encuentro con su esposa y su incapacidad para resistirse a los poderes suasorios de ésta. Asimismo, la entrada del carro de Clitemnestra con la *novia* Ifigenia³⁵⁵ se confronta a la entrada del carro de Agamenón con Casandra que había sido tomada como esclava de guerra.

Por último, como sucede en otras tragedias eurípideas tales como *Orestes* y *Las Fenicias*, en *Ifigenia* el autor juega con la yuxtaposición de acciones pasadas y futuras, ya que tiene a favor el conocimiento del público de fuentes mitológicas recientes: pongamos por caso la segunda carta de Agamenón en la que se trata el sacrificio de Ifigenia y el futuro de la Guerra de Troya; tras haberle escrito Agamenón a su esposa Clitemnestra una primera carta pidiéndole que traiga a Áulide a Ifigenia para desposarla con Aquiles, le escribe una segunda misiva en la que le pide lo contrario —poniendo

³⁵⁵ Queremos resaltar que la trama del falso matrimonio de Ifigenia con Aquiles no es baladí, sino totalmente crucial en la trama de la tragedia. Para la mujer griega habían tres rituales fundamentales de paso: el casamiento, la maternidad y la muerte; Eurípides en su *Ifigenia* subvierte estos ritos, y el que debiera ser el último pasa a ser el primero imposibilitando todos los pasos anteriores; esta perversión del orden natural de las cosas mantiene al espectador en una tensión emocional en conexión con la heroína: Rawinobitz (2008: 74).

como excusa la demora de las bodas³⁵⁶— tras haberse arrepentido de su primera petición.

A menudo, no se resuelve la tensión existente entre lo que sabemos por la literatura previa, la tragedia y aquello que los personajes nos cuentan; las expectativas del público se cuestionan a través del texto, de modo que se pone de relieve la disyunción entre la trama dramática y una escena mitológica más amplia. Así pues, la irresolución de los conflictos y la disrupción de los vínculos entre el mito y el teatro, la acción pasada y futura y la correlación causa-efecto resultan intrínsecas a la narrativa de la obra y corrientes en la mencionada actitud crítica frente a la tradición mitológica con la que y contra la cual Eurípides actúa.³⁵⁷

El tragediógrafo, en definitiva, quiso plasmar en su *Ifigenia* la fascinación que sobre el espectador producen las elecciones morales que debe realizar el ser humano como individuo y los abismos a los que no puede arrojar el tomar decisiones al respecto sin una reflexión profunda y consciente que sostenga dichas determinaciones, que en la tragedia euripidea resultan ser cruciales e incluso, en el caso de *Ifigenia en Áulide* en *stricto sensu*, vitales.³⁵⁸

³⁵⁶ Recogiendo lo que hemos dicho anteriormente, es un *locus communis* en tragedia el *matrimonio fallido* o *matrimonio no consumado* en el que los esponsales no se llegan a hacer efectivos como sucede en el caso de Ifigenia o en el que la novia muere joven o incluso virgen, como es el caso de Polixena. Se trataría, en palabras de Rutherford (2012: 114), de una suerte de matrimonio *hacia la muerte* o *hacia el Hades*.

³⁵⁷ Michelakis (2006: 29), para saber más sobre ello *cf.* Eisner (1979) & Withman (1974).

³⁵⁸ Hall (2010: 289)

3.2.3. Personajes y el coro

Eurípides muestra en su dramaturgia un complejo catálogo de personajes, desde los más heroicos a los más humanos, y si bien es cierto que muchos de sus protagonistas, aunque son héroes, son mostrados cercanos al común de los mortales, porque son presentados con las mismas flaquezas humanas, las mismas pasiones, tan palpables que incluso llegan al paroxismo, también es cierto que sabe crear personajes sublimes como la joven Macaria.³⁵⁹ La grandeza de Eurípides reside, por consiguiente, en conseguir armonizar el legado mítico-literario con los nuevos elementos que él mismo introduce.

En este apartado, presentaremos el perfil de los personajes de nuestra tragedia, mostraremos los rasgos más relevantes que nos ayuden a elaborar posteriormente un cuadro comparativo que marque la evolución de dichos personajes en la secuencia Eurípides-Racine-Lassala³⁶⁰, para así poder llegar a profundizar después en las innovaciones que introduce el jesuita en su *Ifigenia*.

Queremos hacer esta aproximación a los personajes —de los tres tragediógrafos—, de un modo concreto, a saber: postulando que, exceptuando los tres personajes que sí que consideramos más claramente secundarios —aunque no por ello deban ser desmerecidos ni olvidarnos de que no son dispensables para el entramado argumental—, el anciano y los dos mensajeros, la línea divisoria que colocaría al resto en secundarios o principales no siempre está tan claramente definida. Es más, esta

³⁵⁹ Encontramos un completo comentario sobre el personaje en: Calderón Dorda (2010: 75-87).

³⁶⁰ Entiéndase que, aunque vayamos a tener en cuenta la traducción que de *Ifigenia en Áulide* hace Erasmo, no se trata de una versión *per se* y por lo tanto, no la vamos a tratar como tal.

jerarquía de personajes, va evolucionando y cambiando a medida que lo hace el mito y es reformulado.

Comenzaremos, pues, por presentar a los personajes de Eurípides y lo haremos por esos tres secundarios recién mencionados.³⁶¹ El primero de ellos será el anciano, éste abre el prólogo de la tragedia junto con Agamenón (vv. 1-163), le da pie a su parlamento, en el que expresa sus emociones (vv. 28-48), le advierte de la integridad del joven Aquiles y de las consecuencias que acarreará su plan (vv. 724-7). Es más, es el anciano quien trae la profecía del sacrificio a Clitemnestra y Aquiles y les revela la artimaña de la boda, lo que sirve de punto de partida para la segunda parte de la tragedia. El esclavo muestra más integridad moral que su señor Agamenón y deviene ejemplo de ésta.

Respecto a los mensajeros, el primero de ellos es quien refiere la llegada de Ifigenia junto con su madre a Áulide en medio de la acalorada disputa entre el rey y su hermano (vv. 414.439). El segundo mensajero con su *resis* es quién tras la salida final de Ifigenia de la escena explica el desenlace del *deus ex machina* de la tragedia (vv.1532-1612).³⁶²

No queremos dejar de nombrar ni olvidar, antes de comenzar con los *personajes no secundarios*, a dos personajes que no entran en escena pero que están presentes en la

³⁶¹ Cabe destacar que precisamente el anciano y uno de los mensajeros son piezas claves en los pasajes más discutidos —de ello hemos hablado anteriormente—, el prólogo y la escena final, siendo especialmente controvertida la *resis de mensajero* con la solución *deus ex machina*.

³⁶² Recordemos que, como hemos comentado ampliamente, precisamente esta *resis de mensajero*, es uno de los pasajes más controvertidos respecto a la autoría —aunque también algunos estudiosos han hallado problemas con el prólogo— y todo parece apuntar a que se trate de una añadidura bastante posterior.

acción dramática, a saber, Calcante y Odiseo. El primero de ellos es presentado como un conspirador (vv. 518-521), que está dispuesto a hacer falsas profecías perdiendo así toda autoridad religiosa.³⁶³ Asimismo, a Odiseo se le muestra como hábil en ardides, conspirador con un gran relajo en lo moral y en el sentido de la justicia.³⁶⁴

Hasta el momento Agamenón y Menelao habían sido los grandes héroes de la saga de los Atridas; pero con Eurípides este planteamiento cambia. Menelao, en las cinco tragedias en las que aparece, además de injuriado como espartano se le presenta a merced de su esposa Helena. Por su parte, él mismo se ve dominado por su ambición personal e incapaz de liderar verdaderamente a su ejército.³⁶⁵

La tradición había contemplado al personaje de Agamenón desde dos puntos de vista principales. Se parte de un punto común en el que éste se ve forzado a sacrificar a su hija y es algo que se escapa de su potestad; de ahí parte la ambivalencia: por un lado es considerado débil y deleznable por acatar estas *órdenes*, procedentes de la divinidad y por otro, se le ve como un gran caudillo que precisamente por acatar estas en pro de la causa panhelénica se merece el respeto y la gloria.³⁶⁶

Así pues, y desde un una crítica más actual, Agamenón vive su propio drama particular dentro de la tragedia: pese a sufrir por el futuro aciago que le espera a su hija, siente sobre sí el gran peso de ser el caudillo y no poder actuar libremente conforme a sus intereses individuales ya que se debe a los intereses de la colectividad.

³⁶³ Revert (2015: 265)

³⁶⁴ Para saber más sobre este tema *cf.* Worman (1999) & Standford (1968).

³⁶⁵ Blaiklock (1952)

³⁶⁶ Siegel (1981: 17)

En un principio Agamenón rechaza el sacrificio de su hija, tanto es así que ordena a Taltibio que disuelva el ejército (vv. 94-96), sólo después de ello es cuando su hermano, Menelao, consigue convencer a Agamenón de llevar a cabo el sacrificio (vv. 97-98).³⁶⁷

De este modo, durante toda la tragedia, su espíritu se debate en fases alternas; pero este alternar de predisposiciones se fija a partir de los versos 511-512:

ἀλλ' ἤκιμεν γὰρ εἰς ἀναγκαΐας τύχας,

θυγατρὸς αἱματηρὸν ἐπραξαι φόνον.

‘Pero nos encontramos, pues, ante una suerte fatal:

llevar a cabo el cruento sacrificio de mi hija.’³⁶⁸

Aquí termina el mayor conflicto dramático de Agamenón y su personaje se va difuminando lentamente mientras que el de Ifigenia va adquiriendo más peso. Esta disyuntiva de determinaciones entre aceptar o rechazar el sacrificio de su hija terminan desembocando en acatar el orden externo.

En lo referente a la figura de Menelao, durante toda su historia desde Homero, ha estado ensombrecida por su imagen de esposo engañado, especialmente en la literatura ateniense debido al enfrentamiento entre Atenas y Esparta durante la Guerra

³⁶⁷ Burgess (2004: 43)

³⁶⁸ Para la versión castellana de *Ifigenia en Áulide*, ofrecemos nuestras propias traducciones.

del Peloponeso,³⁶⁹ pese a que Eurípides también hace del Atrida un personaje oscuro, trata de rehabilitarlo parcialmente en *Ifigenia en Áulide*.

Segun Fernández Galiano,³⁷⁰ en Eurípides podemos encontrar tres etapas cronológicas respecto al tratamiento de Menelao: 1) Un primer grupo de tragedias en las que Menelao es ridiculizado o maltratado sin la más mínima benevolencia; 2) Una obra de transición cuyo tono es menos hostil: *Troyanas*; 3) Un tercer grupo donde la composición humana de su carácter se encuentra mejor matizada. Nuestra tragedia se encuentra en ese punto de evolución en el que es representado como sincero rey de Esparta.

Concluiremos pues, que Meneleao se nos muestra como un personaje reflexivo que sabe argumentar y usar la palabra con maestría como si de un sofista se tratase para conseguir sus propósitos.

Hablar de los personajes femeninos nos resulta especialmente interesante para nuestro estudio: pues es uno de los puntos claves que queremos tratar de la *Ifigenia* de Lassala, cómo configura los personajes femeninos a través de la óptica de su contexto sociológico, del jesuitismo y cómo el proceso de cristianización del mito interviene en ello.

Nos gustaría comenzar, por parecernos especialmente llamativo, por cómo la cosmovisión de los personajes femeninos en Eurípides ha ido cambiando desde las

³⁶⁹ Acerca de ello cf. Fernández Nieto (2005: 119-148).

³⁷⁰ Fernández Galiano (1967: 321-354)

teorías más clásicas a las más actuales que comprenden la reciente inclusión de los *estudios de género*³⁷¹ en el campo de la filología clásica,³⁷² pasando por los distintos *feminismos* de los años '80 y '90 del pasado siglo.

Así pues, ya en los años cincuenta Blaiklock³⁷³ nos habla de cómo la tradición había tildado a Eurípides de *misógino*; aunque añade seguidamente que ya sus contemporáneos habían abandonado esta idea por la contraria. También señala que Murray, unos cincuenta años antes, había llegado a la conclusión de que «the significant fact is that Euripides refuses to idealize any man and does idealize woman.»³⁷⁴

Entre las décadas de los ochenta y los noventa,³⁷⁵ la reina de los argivos es reivindicada como mujer políticamente activa y comprometida que rompe los esquemas culturales preestablecidos y que se muestra pasional y sexual.³⁷⁶ Es más, en la *Ifigenia en Áulide*, se transforma, asimismo, en la madre que protege a su hija frente a la brutalidad y las artimañas de su padre.³⁷⁷

³⁷¹ En torno al tratamiento del mito del sacrificio de Ifigenia, partiendo de la *Orestíada* de Esquilo, y en relación con el patriarcado y su preservación y perseverancia a través del mito: Varada Brandmaier (2015: 33). Sobre la mujer en Grecia y su opresión bajo el patriarcado: García Álvarez (2014) Para una introducción más general al papel de la mujer dentro del mito: Lewis (2010: 445-446).

³⁷² Uno de estos trabajos es el de Fletcher (2003: 30), quien postula la tesis de que Eurípides otorga poder a sus personajes femeninos a través las «perlocutionary consequences», es decir el resultado impredecible de un acto de habla, para ello se basa en las teorías lingüísticas de Austin (1980: 121).

³⁷³ Blaiklock (1952)

³⁷⁴ 'Eurípides rechaza idealizar a cualquier hombre e idealiza a la mujer.'

³⁷⁵ Para más estudios de ésta época *cf.* MacEwen (1990: 16-34).

³⁷⁶ Hirsch (1989: 30), en relación al *Agamenón* de Esquilo.

³⁷⁷ Hirsch (1989: 37)

Hoy en día, Clitemnestra, sin duda, sigue siendo considerada uno de los personajes más potentes de la saga; Esquilo dentro de su *Orestíada*, en el *Agamenón*,³⁷⁸ la presenta como una reina majestuosa y temible. Se opone abiertamente a su esposo: tras su parlamento (vv. 225-227), el coro de ancianos argivos, pese a que la subestime por ser mujer, la teme; teme por la confrontación de esta con Agamenón sin poder atreverse a asumir lo poderosa que la reina puede llegar a ser.³⁷⁹

De Clitemnestra, Pohlenz³⁸⁰ señala que en *Ifigenia en Áulide* se comporta de modo distinto al que conocemos por el mito; aquí se convierte en la virtuosa esposa de Agamenón, cuyo comportamiento respecto a la familia nada tiene de reprochable y que en nada se merece el haber sido engañada por su esposo ni la muerte de su hija. Estudios posteriores también comparten esta evolución del personaje del carácter de la reina, fruto del funesto sacrificio de su hija.³⁸¹

Con todo, la madre de la heroína se muestra tenaz y perseverante en intentar evitar el sacrificio por parte de su esposo —aunque no sea el autor fáctico ni el demiurgo moral del mismo—, enfrentándose a éste.³⁸² Clitemnestra abre uno de sus parlamentos reprochándole a su esposo que Ifigenia no es la primera de sus hijos, de

³⁷⁸ Para saber más sobre el lenguaje específicamente femenino y concretamente el de la reina Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo cf. Rodríguez Carmona (2013). Sobre el lenguaje retórico de Clitemnestra, también especialmente en la obra nombrada cf. Pelling (2006: 95-102).

³⁷⁹ Scodel (2010: 90)

³⁸⁰ Pohlenz (1952: 465)

³⁸¹ De Paco Serrano (2001: 280)

³⁸² Frente a la Clitemnestra esquilea que vela más por sus propios intereses, la eurípidea, se muestra más decididamente altruista y abnegada: Di Marco (2001: 140).

ella, que él asesina y añade que tras asesinar a su primer cónyuge, Tántalo, le arrebató el hijo de ambos de sus brazos y lo estrella contra el suelo (vv. 1151-1152).³⁸³

Clitemnestra, pues, nos es mostrada como una madre doliente, cuyos esfuerzos estériles hacen patente la impotencia del ser humano frente al designio de los dioses y que se ve incapaz de salvar la vida de su hija sin poder convencer a su esposo, Agamenón, de que renuncie a sus afanes bélicos.³⁸⁴

Finalizaremos con los personajes de Aquiles e Ifigenia, los dos personajes jóvenes de la tragedia, quienes destacan por su falta de doblez frente al resto de personajes, estando unidos —en cierto modo— por un vínculo espiritual común; pese a que la relación entre ambos sea paradójica y así lo resalte el coro cuando canta los felices orígenes de Aquiles contrastados con el cruel destino de Ifigenia.³⁸⁵

Junto con Ifigenia, al personaje de Aquiles queremos darle un peso especial, puesto que es el que experimentará cambios más notables en la *Ifigenia* de Lassala respecto a la de Eurípides y porque, además, es un caso excepcional que el gran héroe de la *Iliada*, no aparezca en ninguna otra tragedia conservada, tan sólo en la *Ifigenia* de Eurípides.

Así pues, el hijo de Tetis y Peleo³⁸⁶ es el personaje principal de la *Iliada*³⁸⁷ homérica, que gira en torno a la cólera del mismo. Si examinamos la figura aquilea en

³⁸³ Hall (2010: 288)

³⁸⁴ Clitemnestra, así pues, nos sería mostrada como una *mater dolorosa ante litteram*.

³⁸⁵ Pais de Almeida (1998: 42) *cf.* Blaiklock (1954: 120).

³⁸⁶ Roberts (2005: 2) & Howatson (1989: 4)

dicha obra, podremos comprobar que está asociada a las primigenias gestas heroicas, al folclore ancestral y a los orígenes más primitivos de los griegos.³⁸⁸ Se convierte en el arquetipo del potente guerrero: morirá joven, pero morirá siendo un héroe;³⁸⁹ Sin embargo, en el s. V a. C. en Atenas, ya no será el bravo héroe de la *Iliada*.³⁹⁰

En la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, Aquiles sigue impregnado por su aura heroica a través de las alusiones a su origen mítico procedentes de mundo homérico; sin embargo, sus acciones en escena lo muestran más reflexivo que impulsivo, contradiciendo así la fama que le precede.

Aquiles durante la tragedia actúa movido por la ofensa que se ha infringido a su nombre y contra su honra, lo que le hace comportarse en cierta manera de un modo «caballeresco». Eurípides le otorga el arrojo de la juventud, así como la encarnación del sentimiento de honra griego y la compasión.

La conmiseración que el aguerrido joven manifiesta hacia Ifigenia³⁹¹ se pone en evidencia cuando, después de haber resuelto protegerla y salvarla del sacrificio, él mismo se presenta como ayudante de ceremonias: Aquiles, impresionado por el coraje de la víctima, se propone acompañarla, no para salvarla en términos absolutos, sino porque una vez que ha renunciado ella misma a su salvación, al menos puede apoyarla y

³⁸⁷ También conservamos las hazañas de Aquiles, en las *Etiópida*, como el asesinato de la Amazona Pentesilea, cf. Vilariño Rodríguez (2009: 33) & Bernabé Pajares (1979).

³⁸⁸ Para saber en relación a Aquiles y la cultura indoeuropea primitiva cf. Allen (2007).

³⁸⁹ Livingstone (2011: 432)

³⁹⁰ Santos (2006: 49)

³⁹¹ No parece mostrar sin embargo un verdadero amor apasionado hacia Ifigenia, como sucede con Patroclo o Briseida, que sí que será patente en recreaciones de siglos posteriores, a partir del XVIII con la *Ifigenia* de Racine. Para saber más sobre el amor pasional en Aquiles cf. Fantuzzi (2012).

auxiliarla hasta el último momento de su muerte. La presencia de éste en el momento del sacrificio, le confiere al mismo un halo de magnificencia y heroicidad, representando Aquiles el contrapunto más destacado de Ifigenia: éste, como el resto de personajes cambia de opinión respecto al sacrificio, mientras que Ifigenia permanece firme en su decisión (vv. 1404-1406).

Por último, Ifigenia es el eje central de todos los acontecimientos de la tragedia; pese a que en la primera parte no está en escena, su presencia sobrevuela toda la acción, pues los acontecimientos que se producen en ella determinan su destino. El poeta crea una gran tensión en la segunda parte al lanzar a una joven tierna y jovial en los brazos de un padre que momentos antes ha decidido su muerte.

Con ella, con Ifigenia, retomamos el tratamiento de los personajes femeninos y la controversia que estos han generado a lo largo de las distintas épocas de la filología y los estudios literarios.

Aristóteles, por el contrario a lo que se suele postular en la actualidad, pensaba que Ifigenia no actuaba de un modo consistente:³⁹² el violento contraste entre estas dos actitudes y la rapidez con la que se produce el drástico cambio fueron motivo de crítica para éste. Muchos otros estudiosos, ya en el s. XX, buscaron distintos porqués a las motivaciones, además de la heroica salvación de los griegos, que conducen a Ifigenia a aceptar el sacrificio como es el hecho de que el sacrificio por la patria sea un sustitutivo

³⁹² *Po.* 1454a; sobre ello *cf.* Funke (1964: 284-299)

para la núbil muchacha del rito del matrimonio, en la línea de lo que hemos comentado anteriormente al respecto.³⁹³

McDonald,³⁹⁴ situándonos en la década de los noventa, opina que Ifigenia sí que actúa de forma loable, incluso mostrando la *virtud aristotélica*, eso sí, una virtud que parte más de la relación con su entorno que de un universal abstracto.³⁹⁵ Se trata de un *nuevo heroísmo* en el que no sólo los héroes varones homéricos poseen la *virtus*,³⁹⁶ sino que también puede ser encontrada en las mujeres e incluso en los esclavos y los niños.

Por consiguiente, sin abandonar estos postulados, la mayor parte de los estudiosos modernos no están de acuerdo con la crítica que de Ifigenia hace Aristóteles: de ningún modo puede considerarse inmotivado el cambio psicológico que se produce en ésta, pues las palabras de su padre le hacen ver que su muerte es necesaria para la salvación de la patria; siendo consciente de que su destino no es otro que la muerte, prefiere afrontarlo con dignidad y valor.³⁹⁷

³⁹³ Foley (1985: 65-105) interpreta el sacrificio de Ifigenia como una perversión ritual del matrimonio con el objeto de restablecer el equilibrio de la cultura y la comunidad griega que necesitaba avanzar. Vernant (1966: 33), por su parte, opone directamente *philia* 'matrimonio' a '*polemos*' guerra. Algunos sí que la ven como una verdadera heroína que se sacrifica por los griegos frente a los bárbaros Mellert-Hoffmann (1969). Otros, como Siegel (1980), no encuentran la heroicidad en el personaje de Ifigenia: la muchacha no toma una verdadera decisión sino que simplemente hace lo mejor que se puede hacer frente a la situación que la atenaza. También encontramos una tercera opción: Ifigenia decide inmolarse por amor, no quiere que Aquiles entregue su vida por ella, sino salvarle a él: Gibert (1995) Sansone (1991) & Smith (1979).

³⁹⁴ McDonald (1990)

³⁹⁵ El amor filial de Ifigenia hacia su padre es superior al que éste le profesa: Revert (2015: 259).

³⁹⁶ McDonald (1983)

³⁹⁷ Encontramos ciertos paralelismos con la Polixena de *Hécuba*, que al igual que Ifigenia acepta su destino de muerte tras un primer momento de dolor y angustia. Por su lado, la Macaria de *Heráclidas* asume desde un primer momento su inmolarción voluntaria, cf. Calderón Dorda (2010). Para saber más acerca de la figura de Macaria: Galeotti Papi (1995: 140-154) & Guerrini (1973: 46-59). Sobre la relación

De la angustiante ironía del diálogo que sostiene Ifigenia con su padre destila la cruel y feroz realidad, que se ve acompañada por el desfallecer del coro, culminando con una patética súplica de la joven a su progenitor. Esta actitud de lucha, apego por la vida y repulsa hacia el sacrificio se torna resignación y voluntad de entrega a la inmolación.³⁹⁸

Tras haber estudiado los personajes, pasaremos ahora a analizar el papel del coro. El coro es un elemento indispensable en toda tragedia griega: actúa como mediador entre los distintos personajes, además se trata de un elemento primigenio de la puesta en escena que sirve como introductor de personajes y pasajes.³⁹⁹

Anteriormente, hemos señalado que con su *Ifigenia en Áulide* Eurípides vuelve a las grandes tragedias corales; con todo, se trata de un coro más lírico que un elemento que intervenga de facto en la acción dramática, característica por lo demás, muy propia de las tragedias tardías eurípideas.⁴⁰⁰ Por lo tanto, el coro deviene un elemento estético que embellece la obra y contribuye a que el lenguaje poético se multiplique. El coro, además, es una válvula de escape para el dramatismo de la obra y, como elemento

entre los tres personajes: Hoffmann (1996: 249-270), más concretamente sobre el tema del sacrificio: P. Roussel (1922: 225-240).

³⁹⁸ Respecto a las mujeres y el sacrificio cf. Lefkowitz (1986: 95): «Euripides also included myths of human sacrifice in several of his plays, and it is noteworthy that with one exception the victims are female» ('Eurípides también incluyó mitos sobre sacrificio humano en varias de sus tragedias y es notable que pese a una excepción, las víctimas son mujeres').

³⁹⁹ Di Marco (2001: 171)

⁴⁰⁰ Di Marco (2001: 190)

sublimador del mismo, intenta zafarse de la realidad hostil y opresiva que encarnan los personajes para distanciarse de ella.⁴⁰¹

El coro está conformado por un grupo de jóvenes mujeres casadas de la Cálcida, que llorarán a sus esposos muertos,⁴⁰² por lo que se está haciendo un muy logrado contraste entre esa ingenua alegría y la realidad. A la hora de elegir el coro Eurípides, con toda seguridad, tuvo presente la situación que se produjo en Atenas con motivo de la gran expedición naval de Atenas contra Sicilia,⁴⁰³ que fue realizada a pesar de los inconvenientes que suponía y pese a tener en contra algunas voces autorizadas como la de Nicias y que terminó con la derrota naval de los atenienses; sin duda, el público debía tener estos hechos en mente.

Por otro lado, su condición —la de estar conformado por mujeres— permite al coro comentar la acción y participar en partes destacadas del diálogo y poder acompañar a Clitemnestra e Ifigenia. Con sus canciones el coro introduce y refleja temas que salpican constantemente la trama central: el amor y el deseo en el primer canto, la guerra y la paz en el segundo, el casamiento y el sacrificio en el tercero.

Además, el coro ofrece acotaciones emocionales, morales y mitológicas sobre lo que ocurre en escena. Así, revisita los inicios de la Guerra de Troya; especialmente el

⁴⁰¹ Di Benedetto & Medda (1997: 248-261)

⁴⁰² No se descarta la posibilidad de que además un coro secundario pudiera intervenir en los vv. 590-597 *cf.* Michelakis (2006: 42).

⁴⁰³ Acerca de la expedición a Sicilia en concreto: Bravo (2000: 280-282). Sobre la Guerra del Peloponeso en general: D. Plácido (2003), Plácido, Fornis & Casillas (1998) & Plácido (1997).

juicio de Paris (vv. 537-581), la fuga de Helena con éste (vv. 582-589) y la boda de Tetis y Peleo (vv. 1036-1079).

En definitiva el coro ofrece al público una visión parcial y subjetiva de las acciones dentro de los parámetros de lo mitológico y lo paradigmático, mientras que los personajes ofrecen una realidad más tangible y verosímil; hasta que finalmente, ambos, coro y personajes van imbricándose entre sí y aproximando ambos planos: el del mito y el de la realidad trágica.

3.2.4. Estructura de la tragedia

A continuación veremos la estructura de la tragedia de Eurípides, ya que la organización formal de la misma será un elemento importante para la comparativa entre las tragedias de Eurípides, Lassala y Racine en el comentario de pasajes, ya que es uno de los rasgos más característicos de la evolución que sufre la tragedia desde Eurípides a Lassala.

PRÓLOGO (vv. 1-163): Se encuentra constituido por un diálogo entre un anciano esclavo y Agamenón durante una noche tranquila en el campamento de Áulide. El diálogo, en tetámetros anapésticos, enmarca un prólogo de corte típico (vv. 48-114), recitado por Agamenón en trímetros yámbicos.

PÁRODOS (vv. 166-302): Se trata de un largo canto en el que las mujeres de Cálide describen líricamente el esplendor del contingente aqueo que aguarda zarpar hacia las costas troyanas.

EPISODIO 1º (vv. 303-542): Comienza con la brusca entrada de Menelao y el viejo esclavo disputando. Reaparece luego Agamenón y sigue un duro debate entre los dos Atridas. Más tarde, otro servidor anuncia la inminente llegada de Clitemnestra e Ifigenia.

ESTÁSIMO 1º (vv. 543-589): El Coro loa la prudencia en el amor para citar luego en contraste la conducta de Paris y Helena.

EPISODIO 2º (vv. 590-750): Aparecen Clitemnestra e Ifigenia frente a Agamenón. La escena del encuentro y el diálogo entre la hija y su padre, así como entre los dos esposos, está impregnada de ironía trágica.

ESTÁSIMO 2º (vv. 751-800): Se profetiza el asalto a Ilión.

EPISODIO 3º (vv. 801-1035): Presenta el encuentro entre Aquiles y Clitemnestra. Acude luego el viejo esclavo para informar a su señora del verdadero propósito de Agamenón al hacer venir a su hija a Áulide. Clitemnestra implora la ayuda de Aquiles.

ESTÁSIMO 3º (vv. 1036-1097): Se canta la grandeza de Aquiles y el luctuoso destino de la joven Ifigenia.

EPISODIO 4º (vv. 1097-1508): Comprende dos diálogos entre tres personajes; el primero entre Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia y el segundo entre Clitemnestra, Ifigenia y Aquiles. Las dos escenas están separadas por un lamento lírico de Ifigenia (vv. 1276-1337): Entre la primera y la segunda escena tiene lugar el cambio de actitud de la

joven, quien finalmente acude decidida al sacrificio en aras de la patria y la victoria de los griegos.

ESTÁSIMO 4º (vv. 1509-1531): El contenido del canto enlaza con el aria de despedida de Ifigenia (vv. 1475 y ss.).

ÉXODO (vv. 1532-1629): Lo conforma el relato del Servidor a Clitemnestra sobre el milagro acaecido y la rápida despedida de Agamenón.

3.3. Traducciones de Ifigenia en Áulide en el siglo XVII. La traducción de Erasmo de la Ifigenia de Eurípides.

En el siguiente apartado presentaremos la traducción que Erasmo hace de la *Ifigenia* de Eurípides. No nos detendremos mucho en ella, puesto que no es una de las fuentes principales que usa Lassala para componer su *Ifigenia*; no obstante, nos resulta de interés para nuestro estudio por el hecho de que fue el referente de muchos autores que para la realización de sus traducciones o recreaciones de la tragedias euripideas en lenguas vernáculas se sirvieron de una u otra forma de la traducción latina de Erasmo, en ocasiones por no tener conocimientos suficientes del griego clásico para leer de primera mano y sin ayudas las tragedias euripideas en su lengua original, en otros casos por el prestigio de Erasmo. Aunque nuestro autor, Manuel Lassala, conocía la lengua de Eurípides —y tenemos constancia de ello porque ocupó una Cátedra de griego en el Seminario de Nobles de Valencia, tal como mencionamos al tratar los datos biográficos de Lassala—, es muy probable que al menos hubiera consultado, o como mínimo que

conociera, la traducción erasmiana, es por ello, que al menos, queremos dejar constancia, por su relevancia y repercusión en traducciones y versiones posteriores.

La relevancia de Erasmo en el ámbito intelectual en la Europa del siglo XVI, es totalmente indiscutible; es más, también lo fue más concretamente en la literatura religiosa⁴⁰⁴ católica en particular y cristiana en general —durante la primera mitad de siglo—. Al igual que hemos hecho con Lassala y haremos con Racine, antes de hablar de la *Ifigenia* de Erasmo, nos gustaría comentar brevemente algunos datos biográficos referentes a su formación académica y religiosa.⁴⁰⁵

Erasmo cursa sus primeros estudios en Gouda (1473-1476),⁴⁰⁶ en Utrecht (1476-1478) y sobre todo en Deventer (1478-1484). Huérfano,⁴⁰⁷ a la edad de dieciocho años, ingresa en las escuelas de los Hermanos de la Vida Común de *Bois-le-Duc*, donde recibe la influencia de una educación basada en la *devotio moderna*.

En 1487 entra en la orden de los canónigos regulares de San Agustín en Stein.⁴⁰⁸ En 1492, es ordenado sacerdote y un año después llega a ser secretario del obispo de Cambrai. Por aquel entonces ya domina el latín a la perfección y tiene unos buenos conocimientos de los poetas y prosistas de la antigua Roma.

⁴⁰⁴ No olvidemos que el mito de Ifigenia además de un mito trágico y bélico también ha sido considerado como un *mito religioso* que, como ya sabemos, fue retomado por muchos *autores cristianos* o *crsitianizantes*. Brunell (1988: 800).

⁴⁰⁵ Batllori (1987: 116-119)

⁴⁰⁶ Nacido Desiderio Erasmo en Rotterdam un día 27/28 de octubre, probablemente en 1469.

⁴⁰⁷ Circunstancia que comparte con Racine; aunque el primero siendo ya prácticamente adulto y el segundo siendo todavía muy niño.

⁴⁰⁸ Allí escribe *De contemptu mundi epistola* (1521), un elogio a la vida monástica der resonancias kempistas; también allí debió de comenzar la escritura de su *Antibarbarorum liber* (1518).

En 1495 se traslada a París para estudiar en su Universidad y reside, bajo la dirección de Jan Standonck, en el colegio Montaigu también imbuido en el ambiente de la *devotio moderna*.⁴⁰⁹ En la ciudad de las luces entra en contacto con el *humanismo platónico* venido desde Italia y sigue componiendo en versos latinos, además de esbozar algunas de sus posteriores obras pedagógicas y literarias.⁴¹⁰

Su primer viaje a Inglaterra (1499-1500) resultaría harto relevante: allí conoce al gran humanista cristiano Tomás Moro y al teólogo John Colet, quienes le conducirían hacia una nueva forma teologal entre el platonismo y el cristianismo y a una piedad entre paulina y cristocéntrica. También allí se iniciaría en la lengua griega, lo que constituiría un prelude a su *De recta latini graecique sermones pronuntiatione* (1528).⁴¹¹

En su segundo viaje a Inglaterra (1506-1507) conoce a los obispos John Fisher y Richard Foxe. Tras dicho viaje, se encamina hacia Italia donde sigue progresando en lo tocante a la teología y en la lengua griega: en 1506 se doctora en la Universidad de Turín en teología y en Bolonia,⁴¹² a raíz de entrar en contacto con el Paolo Bombasio, comienza completar sus *Adagia* (1508) con máximas de autores griegos.

⁴⁰⁹ Para saber más sobre esta corriente religiosa cf. García Macías (2013), Chico (1995) & Van Egen (1998).

⁴¹⁰ *Adagiorum collectanea* (1500), *De duolici copia verborum ac rerum* (1512), *Colloquiorum familiarum formulae* (1518) & *De conscribendis epistolis* (1521).

⁴¹¹ De aquella nueva espiritualidad surgiría el *Enchiridion militis christiani* (1515).

⁴¹² Ciudad en la que también completa sus estudios Lassala y lleva a cabo la mayor parte de su producción literaria.

En su tercera estancia en Inglaterra, donde se establece en Londres en casa de Tomás Moro —pasando también por Cambridge—,⁴¹³ se decanta definitivamente por la teología crítica y positiva que desembocaría en un europeísmo pacifista y cristiano.

Entre 1514 y 1521 vive en Lovaina y en Aderlecht, para luego dirigirse a Basilea, donde observara los avances de la *Reforma de Lutero*; una vez dominada la ciudad por los protestantes, se retira a Friburgo de Brisgovia,⁴¹⁴ donde reside durante diez años. Durante todo este periodo hace una nueva versión del *Novum testamentum* y se dedica a la edición y traducción de los autores cristianos latinos; así pues, realiza ediciones de Cipriano, Arnobio, Hilario, Ireneo, Ambrosio y sobre todo de San Agustín y traduce al latín a Atanasio, San Juan Crisóstomo y Basilio.

Para cerrar con la figura de Erasmo dentro de sus contexto literario y religioso añadiremos que, pese a su importancia y precisamente por ésta, desde un principio la figura de Erasmo desata dos corrientes igual de fervorosas, el *erasmismo* y el *antierasmismo* tanto a nivel filológico como teológico;⁴¹⁵ pese a ello, en España el erasmismo siempre fue más popular que en ninguna otra nación y tuvo más repercusión que el «humanismo clásico a la italiana».⁴¹⁶

La primera versión de la traducción que Erasmo hace de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides la encontramos añadida a un manuscrito que aquél le dio a Badius para que lo

⁴¹³ En donde escribe su *Moriae encomium* (1511), obra en la que conjuga la teología paulina y la sátira Romana.

⁴¹⁴ De sus años en Friburgo son sus últimas obras literarias de carácter espiritual y de propugnación del pacifismo religioso: *De preparatione ad mortem* (1524).

⁴¹⁵ Que muchas veces desembocó en el protestantismo, cosa que no pasó en España, ya que el erasmismo religioso potenció la Iglesia Católica.

⁴¹⁶ Batllori (1988: 39)

editara y que en un principio contenía la traducción de *Hécuba* —también de Eurípides—; dicha traducción había sido realizada durante la estancia de Erasmo en Inglaterra entre 1499 y 1500.⁴¹⁷ Esta primera edición, a la que designaremos con la letra *A*, estaba compuesta por los siguientes apartados:

- 1) Una carta dedicatoria dirigida a William Warham⁴¹⁸ acerca de *Hécuba*.
- 2) Un poema dedicado a William Warham.
- 3) El *Argumentum* de *Hécuba* traducido del griego.
- 4) La traducción de *Hécuba*.
- 5) El *Argumentum* de *Ifigenia en Áulide*, que es obra por completo de Erasmo.
- 6) Una carta al lector.
- 7) La traducción de *Ifigenia en Áulide*.
- 8) Un *Epigramma ad Lectorem* escrito por Gervasius Omenius Drocensis.⁴¹⁹
- 9) El extenso poema *Prosopopeia Britanniae* (carm. 45 Reedijk).⁴²⁰

La primera edición, la edición *A*,⁴²¹ contiene un gran número de erratas y otros serios errores y pronto fue rechazada por el propio Erasmo; es por ello que a ésta edición de Badius le sucedió la de Aldina, a la que llamaremos edición *B* y en cuyos

⁴¹⁷ Allen (1906: 5): «Iphigenia Aulidensi, quam fusius ac liberius veteram agens in Anglia».

⁴¹⁸ Arzobispo de Canterbury desde 1503 hasta su muerte en 1532.

⁴¹⁹ Gervase Amoenus of Dreux, secretario y discípulo —tal como señala Allen (1906: 209)— de Erasmo probablemente durante su estancia en París en 1506.

⁴²⁰ Nada tiene que ver con el contenido del resto del manuscrito o el origen de las traducciones, es por ello que se eliminó de posteriores ediciones.

⁴²¹ Dicha edición debió ser realizada entre Febrero de 1503 y finales de 1504.

textos nos basaremos principalmente;⁴²² aparecerían posteriormente sucesivas ediciones: *C*, *D*, *E* y *F*.

Una de las máximas dificultades que se encontró Erasmo al traducir las tragedias de Eurípides fue la métrica. A la hora de traducir *Hécuba*, en lo que a la métrica respecta, Erasmo intentó respetar lo máximo posible el metro original de los coros en griego, intentando hacerlos coincidir verso a verso. No fue así, en cambio, en la traducción de *Ifigenia en Áulide*, en la que se utilizó una técnica distinta que acercaba el método de traducción al método de composición de los coros de las tragedias de Séneca. Esta técnica de traducción ya estaba presente en la obra de Albertino Mussato *Eccerinis* —compuesta en 1314—, que podría ser considerada la primera obra teatral humanística en latín.⁴²³ La obra teatral de Mussato tenía cantos corales al final de cada uno de los cinco actos, de acuerdo con la práctica senequiana, que estaban compuestos respectivamente en gliconios, versos sáficos con adonios, asclepiadeos menores, estrofas sáficas y anapestos. Así, con la traducción de *Ifigenia en Áulide*, Erasmo se suma a la ya bien establecida tradición italiana *prehumanista* y humanista y siguiendo esta línea de traducción *a la senequina* tradujo el segundo coro de su *Ifigenia*⁴²⁴ en gliconios y el tercero en versos sáficos con adonios.⁴²⁵

La importancia de estas dos traducciones —tanto la de *Hécuba* como la de *Ifigenia en Áulide*— en la historia de la dramaturgia europea no se entiende sin tener en

⁴²² Tanto en el presente apartado como para la posterior selección de pasajes.

⁴²³ Waszink (1968: 206) *cf.* Megas (1967), Billanovich (1965: 1-44) & Weiss (17)

⁴²⁴ vv. 696-ss.

⁴²⁵ vv. 1015-ss.

cuenta la importancia que tuvo Eurípides en los últimos siglos de la Antigüedad. De este hecho nos habla H. Funke,⁴²⁶ quien señala que durante el Imperio Bizantino⁴²⁷ Eurípides consiguió mantener durante un largo periodo de tiempo la posición que detentó durante la atmósfera cultural del siglo V a. C.⁴²⁸

A lo largo del siglo XVI se realizaron algunas traducciones al latín de las tragedias eurípideas que tenían un cierto carácter académico o que fueron concebidas directamente para ser usadas en las escuelas. Este es el caso de las traducciones —al latín y en prosa— que realizó Philip Melanchthon para dar sus clases en Wittenberg sobre *Hécuba* en 1525-1526 y sobre *Ifigenia en Áulide* en 1540.

La traducción latina de Erasmo de la *Ifigenia* —también la de *Hécuba*— de Eurípides tuvo una gran influencia sobre posteriores traducciones a las lenguas vernáculas. Bolgar realizó una lista de las traducciones de autores griegos a lenguas vernáculas antes del 1600 a. C.,⁴²⁹ dentro de dicha lista el número de traducciones de tanto de *Ifigenia* como de *Hécuba* es notablemente alto. Así pues, encontramos diecinueve traducciones de tragedias eurípideas al inglés, francés, alemán o español durante este periodo y entre ellas no menos de seis traducciones de *Hécuba* y cuatro de *Ifigenia*.

⁴²⁶ Waszink (1968: 203) cf. Funke (1965-6: 279), mas sobre sobre el tema: Reynolds & Wilson (1986) & Pfeiffer (1981).

⁴²⁷ Los textos griegos de Eurípides aparecen por primera vez en la Europa occidental dentro de los conventos italo-griegos de los monjes basilianos durante el siglo XIII; en ellos solían encontrarse las llamadas «Triadas bizantinas», que contenían las tragedias de *Hécuba*, *Orestes* y *Fenicias*.

⁴²⁸ Waszink (1968: 203) cf. Pertusi (1960: 101-152)

⁴²⁹ Waszink (1968: 208) cf. Bolgar (1954: 512-515)

Ifigenia en Áulide fue traducida al italiano por Dolce en 1551, al francés por T. Sibilet en 1549 y quizás anteriormente por J. Amyot alrededor de 1542 (no editada), el famoso traductor de Plutarco, y al alemán por H. Bebst en 1584, cuya traducción es la única al alemán de una obra de Eurípides que consta en la lista de Bolgar. Entre ellas hay sólo un caso en el que tenemos absoluta certeza de que fue utilizada la traducción de Erasmo, y no el original en griego, para realizar la traducción a lengua vernácula: Sibilet señala claramente en el prefacio a su traducción que está en deuda con el trabajo de Erasmo.⁴³⁰

En el lado opuesto, tenemos el caso del prestigioso helenista Jacques Amyot, quien realizó su traducción de *Ifigenia en Áulide*, mencionada anteriormente, sin haber utilizado como intermediaria la traducción de Erasmo. En cuanto a los restantes traductores, de Bebst no podemos saber con seguridad si utilizó la traducción de Erasmo para su propia traducción de *Ifigenia* como tampoco lo podemos saber de Dolce, aunque en este caso parece bastante probable puesto que al parecer no sabía griego.⁴³¹

3.4. La Ifigenia de Racine

3.4.1. Introducción

En este apartado trataremos la *Iphigénie* de Racine, centrándonos específicamente en el tratamiento del mito, especialmente en las fuentes que utiliza

⁴³⁰ Waszink (1968: 209)

⁴³¹ La copia de la *Ifigenia* de Dolce que se encuentra en la Biblioteca Vaticana se encuentra mutilada y no contiene el prefacio ni ninguna alusión a Erasmo posterior, por ello en la propia obra no queda constancia de que siguiera la traducción erasmiana. Asimismo, todo parece apuntar a que Dolce no sabía griego *cf.* Neri (1961: 27-57).

Racine así como en sus innovaciones y aportaciones al mismo. Si resulta pertinente la tragedia de Racine para nuestro estudio es porque el propio Manuel Lassala dice, en el prólogo de su *Ifigenia in Aulide*, que para realizar su tragedia ha tomado como modelos, de manera no servil, a Eurípides y a Racine: «senza obbliare però gl'insegnamenti dell'Arte, e la non servile imitazione dell' altro Euripide della Francia l'immortale Racine».⁴³² Es por ello que en nuestra Tesis queríamos enmarcar la *Ifigenia* del autor francés, haciendo hincapié en los aspectos que nos resulten más relevantes para el comentario comparativo posterior con la *Ifigenia* de Lassala —cristianización del mito, jansenismo vs. molinismo, tratamiento de los personajes y estructura de la obra, así como el papel de la mujer dentro de la misma—, sin llegar a hacer un análisis profundo de ella, pues no es el asunto que nos ocupa.

La *Ifigenia* de Racine aparece en el contexto del llamado «Grand Siècle» francés (s. XVII); durante este siglo, tanto en la novela como en el teatro, eclosiona en Francia como motivo literario la expresión de las emociones y las pasiones. Ya en la literatura o en las artes plásticas —interrelacionadas entre sí en muchas ocasiones— se perseguía, fundamentalmente durante este periodo en uno y otro campo, la transmisión de sentimientos; éstos podían variar dependiendo de la temática de la obra entre trágicos, pudiendo ser heroicos o sublimes.⁴³³ Así pues, a lo largo de todo el siglo, se fue produciendo un cambio en todas estas artes que desembocaría al final del mismo en una

⁴³² Lassala (1779: 6)

⁴³³ Muñoz Zielinski (2008)

auténtica evolución de la condición humana que superaría los anteriores modelos en lo que a su concepción se refiere.⁴³⁴

La historia del teatro del siglo XVII se caracteriza por el debate acerca de la moralidad y la relación entre la imagen de la belleza pagana y el entorno social que la acompaña; dentro de este marco dramático y basándose en los preceptos de la *Poética* de Aristóteles se legitima la tragedia como género en el que suscitando la piedad se consigue sublimar las pasiones que mueven a sus personajes.

La repercusión del *pathos*, según las relaciones que se establecen entre el cuerpo y el alma, fueron objeto de diferentes tratados en el siglo XVII en Francia. Así, el estudio de las pasiones se hizo común en las esferas eruditas, artísticas y literarias vinculándose sobre todo en éstas últimas a aspectos amorosos. La imagen de la pasión en la tragedia del siglo XVII se generó como reflejo de la naturaleza humana y Jean Racine se erigió como uno de los grandes narradores de estas pasiones y sus distintas manifestaciones.⁴³⁵

3.4.2. Port-Royal

Pese a que no nos interesen los datos biográficos generales de Racine para nuestro estudio, sino tan sólo ubicar los rasgos más importantes de su *Ifigenia* en aquellos aspectos que nos resulten más relevantes para poder contrastarla con la *Ifigenia* de Lassala, nos interesa situar su formación académico-religiosa para poder conocer

⁴³⁴ Sánchez Manzano (2012: 471)

⁴³⁵ Sobre el tratamiento de las pasiones en la tragedia: Forestier (2001).

mejor cómo ello le influyó en la transformación del mito,⁴³⁶ cómo se conjugaron sus sólidos conocimientos del mundo clásico con la educación religiosa recibida. De este modo, podremos profundizar mejor en el comentario de pasajes en los aspectos en los que su formación cristiana pueda haber influido para reconfigurar el mito: la dicotomía determinismo-indeterminismo o la configuración de los personajes femeninos.

El monasterio de Port-Royal, donde recibió gran parte de su educación infantil Racine,⁴³⁷ lugar de acogida para muchos niños, formó parte sin lugar a dudas de la historia religiosa de Francia del s. XVII y desde luego también marcó la formación y el carácter de nuestro autor.⁴³⁸ La institución, además, fue un punto clave para el jansenismo y es allí donde el dramaturgo francés tuvo sus primeros contactos con el mismo, los cuales influenciarían en mayor o menor medida a posteriori en su obra.⁴³⁹

Racine queda huérfano de padre y madre a los tres años y es acogido por su abuela, Marie Desmoulins, a la quien le profesó un gran cariño durante toda su vida y quien consideró una auténtica madre. A partir de los cuatro o cinco años, aunque los datos no son del todo fiables,⁴⁴⁰ parece que el pequeño Racine entró como interno en Port-Royal, donde fue educado.

Allí recibió sus primeras clases de *gramática* y *letras* y paulatinamente fue recibiendo una educación más rigurosa y estricta al crecer, conforme a las normas de la

⁴³⁶ Al igual que hemos hecho con Lassala.

⁴³⁷ Y lugar al que retornaría en su edad adulta.

⁴³⁸ Blanc (2003: 19)

⁴³⁹ Cunha (2010: 73)

⁴⁴⁰ Blanc (2003: 26)

institución. Los alumnos ocupaban determinadas horas del día, preferiblemente por las mañanas, en rezar y estudiar las Sagradas Escrituras, además de otros textos espirituales, los domingos los empleaban en el estudio del catecismo. Asimismo, también se esmeraban en el estudio de la historia y la geografía, los poetas, el latín y el griego.

Respecto al aprendizaje de lenguas clásicas, en Port-Royal se opinaba que era mejor en primer lugar aprender bien a leer en la lengua propia, en este caso el francés, por delante del latín, al contrario de lo que solía suceder generalmente en Europa. Con todo, el manual de gramática utilizado *Universa Grammatica* de Despautère, estaba íntegramente escrito en latín; pero el latín no era la lengua originaria de redacción, sino que el texto se había traducido del francés, un francés escrito en octosílabos para la mejor memorización de las normas. Estos métodos mnemotécnicos se utilizaban también para el aprendizaje del griego, así pues, Lancelot,⁴⁴¹ elaboró también un vocabulario griego básico también en octosílabos titulado *Le Jardin des racines grecques* ('El jardín de las raíces griegas'). Éste pensaba que el griego estaba más próximo al francés que el latín y que por lo tanto resultaba poco útil utilizar el latín como herramienta de aprendizaje del griego.

Con todo, la base de la enseñanza en Port-Royal residía en la literatura latina, al igual que la de sus adversarios los jesuitas;⁴⁴² así pues, se estudiaba a Cicerón, las

⁴⁴¹ Lancelot fue pedagogo y gramático, destacó como humanista, helenista y gramático. Resaltó además por ser uno de los educadores encargados de las *Pequeñas Escuelas* de Port-Royal: Laborda Gil (1978: 45-49).

⁴⁴² No está de más que recordemos que la educación *jansenista* que recibió Racine estuvo diametralmente confrontada a la de los jesuitas y que por ello es un punto de interés para nuestra tesis que Lassala tomara como uno de sus referentes a un autor de formación cristiana de una rama contrapuesta a la suya. Para saber más de la relación de los jesuitas con Port-Royal *cf.* Rurale (2012: 110-111).

Bucólicas y la *Eneida* de Virgilio, las *sententiae* tomadas de las *Tristia* de Ovidio, así como algunos fragmentos de sus *Metamorfosis*; también se tomaban como referentes a César, Salustio, Tito Livio, Quinto Curcio o Floro.

Ya por las tardes, tras la merienda, se estudiaba el griego; más no de un modo tan rigurosos como el latín, sino más bien como una asignatura de *esparcimiento*.⁴⁴³ Los autores elegidos para el aprendizaje del griego eran Esopo, Epícteto o San Juan Crisóstomo, Isócrates o Teofrasto; también se entregaban asimismo al estudio de los *Himnos homéricos* o la *Batracomyomachia*. Aquellos que se dedicaron con más afán al estudio del griego,⁴⁴⁴ fueron incluidos en la llamada «secta de los helenistas de Port-Royal», quienes en ocasiones también se dedicaban al estudio de una tercera lengua antigua, a saber, el hebreo.

Todo aquello que no estuviera más estrictamente relacionado con la Iglesia, se estudiaba de una manera más laxa, como la lengua española e italiana. En cuanto a otras materias como las ya mencionadas geografía e historia, se estudiaban atendiendo especialmente a la historia de la Antigüedad y la Iglesia. La retórica se estudiaba sobre la base de la Cicerón y Quintiliano, al igual que en los colegios jesuíticos. En cuanto a las ciencias, el propio Lancelot, como matemático además de humanista, se encargaba de iniciar a los alumnos que lo requiriesen y estuviesen capacitados para ello—a modo de formación adicional— a las matemáticas, sobre todo a las *matemáticas aplicadas*. Se estudiaba también algo de física y dibujo técnico.

⁴⁴³ Blanc (2003: 35)

⁴⁴⁴ Entre los que deberíamos incluir a Racine por sus conocidos notables conocimientos helenísticos.

Por último, el estudio de las ciencias religiosas y la teología estaba reservado para los alumnos del último curso; aunque para el estudio de algunas ramas de la misma, como pudiera ser la filosofía, se prefería enviar a dichos alumnos a completar su formación *extra moenia*.

En definitiva, la formación recibida por Racine en Port-Royal influyó notablemente en su formación clásica y sin duda debió determinar su orientación teológica posterior, que se vería reflejada en sus tragedias. Ese viraje hacia el jansenismo,⁴⁴⁵ que influiría en el concepto de predestinación en sus obras neoclásicas, lo estudiaremos de un modo aplicado en el comentario de pasajes.

3.4.3. Iphigénie

Racine conoce a los tres grandes trágicos griegos y las tres tragedias que hacen referencia al sacrificio de Ifigenia: el *Agamenón* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides; pero realmente en la que se inspira es en la del último de ellos. El argumento de la tragedia de Racine es el mismo que la de Eurípides, aunque existe una diferencia consustancial y ésta se encuentra en el momento del sacrificio; Racine sustituye la cierva de los antiguos por una muchacha, Ériphile, un personaje creado por él, pues le parecía —como él mismo afirma en el prólogo a su obra— poco verosímil la versión clásica. Parece ser que Racine no conociera la *Iphigénie* de Sibilet

⁴⁴⁵ Pese que ahora no nos detendremos en este punto, sino que lo estudiaremos de forma pragmática al ver la configuración de la *Ifegenia* de Racine y al realizar el análisis contrastivo de los pasajes, recomendamos las siguientes lecturas para comprender cómo pudo influir el jansenismo en Racine y la repercusión que en Francia tuvo este movimiento: Hernán Perrone (2013), Losada Goya (2011), Zimmermann (1982), Sellier (1979), Delcroix (1970) & Waterhouse (1928).

(1549); pero sí, sin embargo, muy probablemente la de Rotrou (1640), de la que toma el personaje de Ulises y el motivo del enamoramiento entre Aquiles e Ifigenia, motivo que precisamente comenzará a tomar peso en siglo XVII gracias a los cambios introducidos por Racine.⁴⁴⁶

La primera representación teatral de la *Ifigenia* de Racine⁴⁴⁷ tuvo lugar el 18 de Agosto de 1674 en Versalles; formaba parte del conjunto de espectáculos que ofreció el Rey en la corte con motivo de la conquista de la Franche-Comté, se cuidó notablemente la puesta en escena, el escenario se adornó ricamente, con todo tipo de detalles (fuentes, jarrones, estatuas, flores) y la representación tuvo un éxito abrumador.

El siguiente invierno, a principios de Enero de 1675, la obra se volvió a representar en París, en el teatro del Hotel de Borgoña. Para contrarrestar el éxito de la *Ifigenia* de Racine, Le Clerc y Coras unen sus fuerzas para derrocarlo y presentan su propia *Ifigenia*; pero fracasan en el intento y su obra de teatro no obtiene más de cuatro o cinco representaciones en Mayo de 1675 en el Hôtel Guénégaud. Alentado por el favor de público, Racine se anima a escribir un epigrama, que devendría célebre, contra sus adversarios:

«Entre Le Clerc et son ami Coras,

Deux Grands auteurs rimant de compagnie,

N'a pas longtemps sourdirent grands débats

⁴⁴⁶ Frenzel (1994: 244)

⁴⁴⁷ Sobre la *Ifigenia* de Racine: Nancy (2002), Jauss (1989) & Robaey (1994).

Sur le propos de leur Iphigénie.

Coras lui dit: «La piece est de mon cru».

Mais aussitôt que l'ouvrage a paru,

Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre».⁴⁴⁸

‘Entre Le Clerc y su amigo Coras, dos grandes autores compañeros de rima, no hace mucho tiempo surgieron grandes debates sobre su *Ifigenia*. Coras le dice: «La obra es de mi invención». Pero desde el mismo momento de su publicación, ya no quisimos atribuírsela ni a uno ni a otro.’

El sacrificio de Ifigenia, como sabemos, ha sido un tema ampliamente empleado por los poetas desde la antigüedad hasta nuestros días y ha sido tratado de diversas formas. Racine tenía vastos conocimientos acerca del mito y prueba de ello es que en el prólogo a su *Ifigenia* nos habla de los diversos autores y de las diversas variantes. Así, nos dice que muchos de ellos se centran en lo cruento del sacrificio, en la sangre de la joven derramada en el altar sacrificial en Áulide: primero Esquilo en su *Agamenón* (vv. 171-235), Sófocles en su *Electra* (vv. 530-532) y tras ellos Lucrecio y Horacio.⁴⁴⁹ De hecho, Lucrecio comienza en el libro de su *Rerum natura* escribe:

«Aulide quo pacto Triviai virginis aram

Iphianassaï turparunt sanguine foede

⁴⁴⁸ Racine (1935: 6)

⁴⁴⁹ *Satiras* II, III, 199-201

Ductores Danaum delecti [...]»⁴⁵⁰

‘Como en Áulide los escogidos cabecillas de los dánaos mancillaron el altar de la virgen Trivia con la sangre de Ifianasa’.⁴⁵¹

Del *Agamenón* de Esquilo⁴⁵² pone en relieve las palabras de Clitemnestra que, tras haberle dado muerte a su esposo Agamenón, dice que éste se reunirá con su hija Ifigenia —a quien él mismo ha inmolado— en el Aqueronte.

Otros, señala, hacen que Diana se apiade de la joven princesa y, elevándola, se la lleve a Táuride justo antes de que sea sacrificada; dejando en su lugar una cierva u otra víctima de naturaleza similar.⁴⁵³ Eurípides siguió este modelo, concretamente el de la cierva y Ovidio también narra el episodio de la cierva en sus *Metamorfosis*.⁴⁵⁴

Una tercera variación —no menos antigua que las anteriores— es la que toma, entre otros muchos autores, Estesícoro, uno de los más celebrados poetas líricos arcaicos; a saber, Ifigenia en realidad fue una princesa que fue sacrificada, hija de Helena y Teseo. Según esta opinión, Helena no se atrevió a admitir la maternidad de Ifigenia porque no quería confesarle a Menelao que se había casado en secreto con Teseo. Pausanias, en sus *Corínticas*, hace un catálogo y testimonia a todos los autores

⁴⁵⁰ I, 80-103

⁴⁵¹ Resulta sumamente interesante que en este pasaje, en efecto, Lucrecio identifique claramente a Ifigenia con Ifianasa, haciéndose eco de la tradición homérica.

⁴⁵² *Agamenón*, vv. 1555-1559

⁴⁵³ Las distintas noticias mitológicas nos hablan de distintos tipos de víctimas para salvar la vida de Ifigenia intercambiándola por ella como una osa, un toro o una anciana.

⁴⁵⁴ *Ov. Met.* XII, 1

que se hacen eco de esta versión del mito y añade la posibilidad de que sea común a toda la región de Argos.⁴⁵⁵

En cuanto a Homero, Racine daría por válida la identificación entre Ifigenia e Ifianasa,⁴⁵⁶ pues nos habla de la mención que se hace de ella —sin especificar que se le llama por el nombre de Ifianasa, sino que Racine la denomina siempre Ifigenia— en el libro noveno de la *Iliada*,⁴⁵⁷ en el que Menelao ofrece a su hija en matrimonio a Aquiles frente a las costas de Troya.

Así pues, Racine afirma conocer todas estas versiones del mito y concretamente todas estas reinterpretaciones del sacrificio. Por su parte, él introduce en la escena del sacrificio el personaje de Ériphile; según el autor le debe esta nueva variación a la lectura de Pausanias. Este personaje se convierte en la piedra angular de la tragedia de Racine, ya que éste afirma que fue lo que le condujo a escribir una nueva *Ifigenia*.

Racine considera que es absurda y poco verosímil la idea de la salvación de Ifigenia a través del recurso del *deus ex machina*,⁴⁵⁸ por parecerle que resultaría poco plausible al público de la época, así que resuelve el sacrificio sustituyendo a la doncella por una joven igual de virtuosa y encantadora que ella para no restarle fuerza dramática al acto de la inmolación.

⁴⁵⁵ *Corínticas*, p. 125

⁴⁵⁶ Aspecto que ya hemos comentado en apartados anteriores.

⁴⁵⁷ vv. 144-147

⁴⁵⁸ Sobre la resolución del sacrificio, ello basándose en las teorías espacio-tiempo aplicadas a las tragedias de Racine cf. Einman (2014: 40-43).

El autor se halla muy orgulloso del desenlace de la obra y se alegra de haber podido encontrar entre los testimonios de la antigüedad esta versión de Ifigenia; opinando además que el público al ver la obra se complacería en contemplar sobre el escenario como se salva una princesa virtuosa —que ha despertado el interés de mismo a lo largo de la representación— a cambio de otra vida, en lugar de mediante un milagro.

Racine no quiere que Ifigenia muera; pero parte del punto de que sí debe de haber una muerte que expíe la falta de Helena, eso es algo ineluctable, algo que no se puede elegir; pero le parece más justo que sea una hija de la propia Helena la que muera, en lugar de la sobrina de ésta.

No es de extrañar que a Racine le pareciera, dentro del contexto global de la tragedia, especialmente interesante el motivo del sacrificio de Ifigenia por su trasfondo teológico, aspecto que enlazaría con la fuerte formación religiosa que éste recibió y de la que hemos hablado anteriormente. El tragediógrafo francés cristianiza el mito clásico dotándolo de la fuerza del *fatum* de los antiguos que tan bien encaja con la visión jansenista: se acaba produciendo el sacrificio, pese a que no sea el de Ifigenia; se cumplen así finalmente los designios, como si no hubiese otra opción posible. El designio de la divinidad debe cumplirse y todo está prefijado de antemano, como se refleja en las predicciones oraculares.

En su obra Racine trata, asimismo, un episodio que no es tratado por Eurípides: el viaje de Aquiles a Lesbos; expedición de la cual él es líder y es de ese lugar del que toma a Erifila antes de llevarla a Áulide. Racine no introduce este pasaje en vano en su

tragedia; pues Euforión de Cálcida, poeta muy conocido entre los antiguos —prueba de ello es que Virgilio⁴⁵⁹ y Quintiliano⁴⁶⁰ hacen referencias notables a éste—, habla ya de dicho viaje a Lesbos. Euforión narra en uno de sus poemas, teniendo noticias de ello a través de la lectura de Partenio,⁴⁶¹ que Aquiles había realizado la conquista de la isla de Lesbos antes de unirse al ejército de los griegos y que, además, allí encontró a una princesa que se enamoró perdidamente de él.

Así pues, hasta el momento hemos visto qué variaciones del mito introduce Racine y en qué sigue más fielmente a Eurípides. Vemos que conserva muchas características de la *Ifigenia* original eurípidea, pero con todo, Racine centra sus esfuerzos en adaptar la obra a las peculiaridades de su tiempo y de su obra, sin perder el universal del mito griego.

Racine, además, cambia la estructura y elimina el coro, esta será una decisión del autor que resultará absolutamente decisiva y será muestra de ello que la eliminación del coro sea tomada como ejemplo para las recreaciones modernas de tragedia y se acabe por imponer.⁴⁶² Con ello, el tragediógrafo le otorga mayor capacidad de desarrollo dentro de la escena al resto de personajes al no verse condicionados ni

⁴⁵⁹ *Églogas* X

⁴⁶⁰ *Inst.*, lib. X

⁴⁶¹ Partenio de Nicea (s. I a. C.), autor de poemas y una colección en prosa de historias de amor, fue uno de los maestros de Virgilio.

⁴⁶² Veremos más adelante, a su vez, como Lassala en esto sigue a Racine, en lugar de a Eurípides, y que la eliminación del coro ya se había vuelto norma en las obras teatrales del s. XVIII.

determinados por la intervención del coro y además consigue darle más viveza al discurso al ser mayor la interacción dialogal entre los diferentes personajes.⁴⁶³

Los personajes de Racine que coinciden exactamente con los de Eurípides son los siguientes: Agamenón, Aquiles, Clitemnestra e Ifigenia. De los personajes principales, desaparece Menelao; introduce, en cambio como personaje totalmente nuevo a Erifila, de la que ya hemos hablado y, además, el personaje de Ulises pasa a ser de un personaje nominal sin intervención a ser un personaje de facto. Respecto a los personajes más claramente secundarios, desaparecen los dos mensajeros y el anciano y aparecen en escena Arcas y Euribate —criados de Agamenón—, Aegina —doncella de Clitemnestra—, Doris —confidente de Erifila— y los guardias. De ellos, de los personajes, tan sólo entraremos a mencionar los rasgos de la configuración de aquellos que nos resulten más relevantes para nuestro estudio.⁴⁶⁴

Entre otros puntos, en la versión francesa, vemos como la tragedia pierde en cierto modo su carga moral y, como ya hemos mencionado anteriormente, gana peso la trama amorosa y pasional y ello influirá entre otras cosas en el tratamiento del personaje de Ifigenia.⁴⁶⁵

Ifigenia ya no es la joven muchacha *naïve* de la tragedia griega, sino que se nos la presenta como una joven experimentada en el amor y otras artes, con la dignidad

⁴⁶³ Hall (1914: 376)

⁴⁶⁴ No obstante para un análisis pormenorizado de los personajes más relevantes de la *Ifigenia* de Racine cf. Mautner Plaut (1972: 163-256).

⁴⁶⁵ Sobre la configuración de los personajes femeninos en las tragedias neoclásicas del s. XVII cf. Rigby (1991: 47-78), sobre el papel de la mujer en la el siglo XVII en Europa cf. Rigby (1991: 79-103).

aprehendida de una princesa y capaz de asumir y defender sus derechos,⁴⁶⁶ sin ser tan dependiente de la protección de su madre Clitemnestra o incluso de la de Aquiles. Podemos afirmar, pues, que en cierta medida la Ifigenia raciniana adquiere un cierto *heroísmo viril*⁴⁶⁷ a la luz del concepto clásico de *amor proprio*.⁴⁶⁸

Es más, la joven princesa, se muestra poderosa y majestuosa al ganar el amor de Aquiles frente a Erifila, quien al ver las lágrimas de éste por Ifigenia, da por perdido el amor del héroe de la *Iliada*.⁴⁶⁹ La muerte de Erifila, destila pues *ironía trágica*, no sólo pierde el amor de Aquiles, sino que con su muerte, entregando su bien máspreciado, su propia vida, le concede al guerrero el mayor de los regalos: la toma de Troya y su destrucción.⁴⁷⁰

En relación a Clitemnestra, parece que el personaje haya perdido fuerza y majestuosidad respecto a su homónima clásica, valores que, como acabamos de ver, hereda el personaje de su hija. Así como la crítica apoyándose en cuestiones de género se detuvo especialmente en la Clitemnestra de Eurípides, con la de Racine, pareció volcar su atención en Ifigenia. Con todo, estudios recientes parecen remarcar la fuerza retórica de la reina, no sólo a través del texto (act, V, v. 4), sino también a través de

⁴⁶⁶ Hall (1914: 377)

⁴⁶⁷ Berthelot (2009: 87)

⁴⁶⁸ Esto entraría en contraposición al principio jansenista en contra del orgullo de uno mismo inherente a la naturaleza humana *cf.* Tournand (2005: 79-80).

⁴⁶⁹ Pfohl (1974: 191)

⁴⁷⁰ Pfohl (1974: 195)

ciertas marcas intratextuales que parecen mostrar también una voluntad por parte de Racine de que el personaje fuera representado con cierta vehemencia interpretativa.⁴⁷¹

Por su parte, a dos de los personajes principales masculinos Racine los desprovee de una gran capacidad discursiva y retórica. De este modo, Agamenón, pierde cada vez más en fuerza dramática y Racine nos lo muestra como un mediocre orador; Aquiles, asimismo, tiene un discurso demasiado precipitado y errático. Todo ello, parece ser en pro del nuevo personaje —de hecho— de Ulises, quien aparece contrapuesto a los dos anteriores, achacándole al segundo su deplorable elocuencia (vv. 749-751) y presentándose como un hábil diplomático frente al discurso fútil y vano del caudillo Agamenón.⁴⁷²

En definitiva, por un lado, vemos como Agamenón ha perdido la profundidad psicológica del personaje clásico, se muestra menos profundo psicológicamente, ya no sostiene la dicotomía moral que era eje central en la *Ifigenia* de Eurípides; por otro lado, si en Eurípides Aquiles ya había perdido el aura heroica homérica, este hecho se ve todavía más acentuado en Racine.⁴⁷³

En conclusión, Racine reversiona el mito, apoyándose siempre en un vasto conocimiento de los clásicos, sin dejar de reconocer que sigue a Eurípides fielmente en lo que al tratamiento de las pasiones se refiere. Es más, en nuestra opinión, iríamos algo más lejos atreviéndonos a decir que le debe a éste buen número de los *topoi* que

⁴⁷¹ Declercq (2013: 10)

⁴⁷² Tobin (2001: 102)

⁴⁷³ Pfohl (1974: 10)

hicieron su tragedia popular. Racine, en definitiva, intentó traer a su época todo aquello que le había legado la Antigüedad intentando introducir en el teatro de su época todo aquello que consideraba digno de imitación, sobre todo de Homero y Eurípides. Lo que en esencia quiso transmitir con su *Ifigenia* a través de las representaciones fue aquella misma fuerza trágica de la que estaban dotadas las tragedias de Eurípides, esa capacidad tanto de conmover como de aterrar al espectador.

3.5. Primeras recreaciones hispanas de las tragedias clásicas (s. XVI, XVII y XVIII): la *Ifigenia* de Jovellanos

Pese a que la *Ifigenia in Aulide* no se trate de una recreación *hispana* del mito de Ifigenia en sí, puesto que fue escrita en lengua italiana cuando Lassala se encontraba ya exiliado en Boloña, creemos que es importante atender a esta cuestión —a la de las primeras recreaciones hispanas de las tragedias clásicas—; ya que Lassala, como hemos señalado en capítulos anteriores, forma parte de ese grupo tan específico de autores *hispanoitalianos* que sin duda recibieron el influjo de las mismas tanto antes del exilio como desde Italia dónde se desató una polémica sobre dichas recreaciones precisamente en el seno de los jesuitas expulsos.

Tras atender a la presentación de un panorama general sobre la cuestión, haremos una presentación de la *Ifigenia* de Jovellanos, traducción de la de Eurípides. Resulta muy interesante tratar esta traducción por diversos motivos: por ser una *obra perdida* del autor, no nombrada hasta el s. XIX, y sin tener constancia material de ella hasta que apareció su manuscrito en 2007 —todo apunta a que nunca fue publicada, por

diversas causas que trataremos más adelante—; por convertirse desde el hallazgo en una de sus primeras obras literarias; por reflejar el interés de las tragedias neoclásicas, concretamente las francesas, en nuestro país y por ser asimismo ejemplo, a través de uno de los más preclaros pensadores ilustrados españoles, del influjo y la relevancia del mito entorno al sacrificio de Ifigenia dentro del panorama teatral de la cultura hispana dieciochesca —y con ello queremos englobar tanto a los autores peninsulares como a los hispanoitalianos—. ⁴⁷⁴

La pretensión, así pues, del presente apartado es dar una idea general del panorama de las primeras recreaciones hispanas de las tragedias griegas en general, de la posterior recepción de dichas tragedias y hacer una introducción a la traducción de la *Ifigenia* de Jovellanos como ejemplo del influjo del neoclasicismo en España.

3.5.1 Primeras recreaciones hispanas

Cuando se realizan las primeras recreaciones hispanas de tragedias griegas, como *La venganza de Agamenón* de Pérez de Oliva cerca de 1520 o incluso unos doscientos cincuenta años después el *Agamenón vengado* de García de la Huerta en 1772, los autores no contaban con traducciones al castellano de las obras clásicas de las que poder servirse. ⁴⁷⁵ La primera traducción al castellano publicada de una tragedia

⁴⁷⁴ Para ello hemos utilizado tanto la bibliografía que surgió a raíz del descubrimiento del manuscrito de la *Ifigenia* de Jovellanos como los monográficos más recientes sobre la misma. Asimismo para una versión más general y actual sobre Jovellanos y su obra recomendamos: Llombart (2013) & Álvarez-Veldés y Valdés (2012).

⁴⁷⁵ Aunque según algunas fuentes Francisco Cascales (1579-1642) podría haber traducido ya *Electra*, esto no fue exactamente así, sino que Cascales tan sólo realizó traducciones libres de algunos pasajes, como la del pasaje en el que Orestes sufre el mortal accidente. Díaz-Regañón (1956: 127). También tenemos

griega es la de *Edipo tirano*, realizada por Pedro Estala (1775-1820);⁴⁷⁶ dicha traducción se hallaba precedida por un *Discurso sobre la tragedia antigua y moderna* y fue editada en Madrid en 1793.⁴⁷⁷ Asimismo, en la Biblioteca Nacional conservamos un manuscrito anterior, pero inédito, de la traducción de las tragedias de Sófocles realizada por Vicente Mariner (?-1636) del que da una extensa explicación Díaz-Regañón.⁴⁷⁸ Sabemos que el novicio jesuita José Arnal (1729- 1790) había publicado en el entorno de las Escuelas de Latinidad de Zaragoza en 1764 una versión de *Philoctetes*⁴⁷⁹ tan alejada del original que no podía considerarse una traducción; unos años después, en 1781, se publicaría en Valencia la traducción de Juliá Cano y Pau de la *Ifigenia in Aulide* de Lassala, que como sabemos no es una traducción de la de la *Ifigenia* de Eurípides sino que es una versión nueva de la tragedia tomando como modelos la del propio clásico y la de Racine.⁴⁸⁰

Como se puede observar, en el siglo XVIII, se afianza el gusto por las tragedias dentro del neoclasicismo. Esto se debe en gran parte a la *Poética* de Luzán (1737), ya mencionada, que revalorizará la tragedia como género idóneo, de rango más elevado que el resto de géneros y que permite tratar temas tales como el heroísmo, el poder, la

noticias de la traducción por Simón Abril de *Medea* en Barcelona en 1599 y de que Manuel Esteban de Villegas (1589-1669) tradujo o imitó *Hipólito*, pero ninguna de las dos obras se han conservado: Díaz-Regañón (1956: 21 & 115).

⁴⁷⁶ Sobre las traducciones de tragedias clásicas al castellano es imprescindible la lectura del capítulo de González Delgado & González González (2010).

⁴⁷⁷ *Edipo Tirano*, tragedia de Sófocles traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por D. Pedro Estala, presbítero, en Madrid en la imprenta de la Sancha, año de MDCCXCIII. Para la noticia de la publicación de *Edipo Tirano*: Hernando (1975: 228-ss.) y para el discurso: Hernando (1975: 190-193).

⁴⁷⁸ Bañuls Oller, Crespo Alcalá & Morenilla Talens (2006: 63), cf. Díaz-Regañón (1956: 111-ss)

⁴⁷⁹ El *Philoctetes de Sophocles*. Tragedia, puesta en verso español y dedicada a las Escuelas de Latinidad de Zaragoza. Francisco Moreno, 1764, de la que se hicieron posteriores ediciones: Lasso de la Vega (1981: 109).

⁴⁸⁰ Bañuls Oller, Crespo Alcalá & Morenilla Talens (2006: 62) cf. Díaz-Regañón (1956: 111-155)

política e incluso abordar desde un punto de vista didáctico y moral, al respecto afirma:⁴⁸¹ «una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran alcurnia y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten el terror y compasión en los ánimos del auditorio y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder».⁴⁸²

Esta nueva preceptiva neoclásica por parte de los autores hispanos se sustentaba en la reflexión profusa que hicieron acerca del papel que debía desempeñar la tradición literaria; finalmente se decantaron por considerar como mejor opción el tomar tanto a los clásicos grecolatinos como a los clásicos españoles y europeos como modelos sin incurrir en el servilismo;⁴⁸³ sobre ello afirmaría Jovellanos ya en el siglo XVIII en el prólogo de una de su tragedia *La muerte de Munuza* (1792):⁴⁸⁴ «Yo no traté de imitar, en la formación de esta tragedia, a los griegos ni a los latinos. Nuestros vecinos los imitaron, los copiaron, se aprovecharon de sus luces, y arreglaron el drama trágico al gusto y a las costumbres de nuestros vecinos; era más natural que yo imitase a nuestros vecinos que a los poetas griegos».⁴⁸⁵ Leyendo, por consiguiente, al insigne ilustrado podríamos llegar a la conclusión de que la tradición grecolatina pudo llegar a muchos

⁴⁸¹ Como se puede observar, la temática de *Ifigenia en Áulide* encaja perfectamente en este marco; por ello, no es de extrañar que Lassala, imbuido en ambiente dieciochesco hispanoitaliano recreará, como tantos otros contemporáneos suyos el mito de Ifigenia.

⁴⁸² Rodrigo Mancho (2008: 163)

⁴⁸³ Como muestra de ello los estudios sobre Mayans de Pérez Magallón (1991: 252-261) y el de De Miguel y Canuto (1994) sobre las variaciones en la valoración de Lope de Vega por parte de los autores de esta época.

⁴⁸⁴ *Pelayo o La Muerte de Munuza* es la única tragedia completa y publicada de Gaspar de Jovellanos, empezó a escribir otra tragedia, *Los españoles en Cholula* que nunca se llegó a publicar: Menéndez Peláez & Menéndez Fernández (2007: 58).

⁴⁸⁵ Rodrigo Mancho (2008: 166)

autores hispanos setecentistas a través del reputado teatro clásico francés del siglo anterior. Ciertamente, bien sea por fuente directa o indirecta y aunque se acusara a algunos autores de haberse alejado de los preceptos aristotélicos, la realidad es que en los tratados literarios que abarcan desde el siglo XVI al XIX se observa una continuidad de postulados clasicistas.⁴⁸⁶

A raíz de la expulsión de los jesuitas de España y de su consiguiente exilio se crea una polémica en torno a los autores hispánicos; dicha polémica aparece alrededor de 1776 en Italia, en el momento en el que llegan —como en el caso de Lassala— a diversas ciudades, cortes y universidades italianas y francesas los jesuitas expulsos de España. En este ambiente diversos autores, como Tiraboschi o Bettinelli, toman una postura contraria a los autores españoles al culparles de la degradación de la cultura romana en la persona de los autores hispanoitalianos; pronto los jesuitas se defendieron entrando en la polémica, anticipándose además a posibles acusaciones de plagio y alegando la deuda de los autores clásicos grecorromanos o europeos.

En la concepción de las obras juega un papel relevante el contexto y las circunstancias concretas en que las estas fueron escritas. Muchas de ellas se escribieron por el encargo de alguna dama o simplemente en dedicación a éstas como consecuencia de la preceptiva neoclásica y el gusto por las obras de los autores de la antigüedad griega;⁴⁸⁷ no es de exceptuar el caso de Lassala, quien escribió su *Ifigenia in Áulide* a la

⁴⁸⁶ Bañuls Oller, Crespo Alcalá & Morenilla Talens (2006: 70)

⁴⁸⁷ Salvo casos como el *Discurso sobre la tragedia antigua y moderna* de la Estala, editado como prólogo de su traducción de *Edipo Tirano*, en el que afirmaba que las obras de la Antigüedad griega no eran adecuadas para su presentación al público. Bañuls Oller, Crespo Alcalá & Morenilla Talens (2006: 76) *cf.*

condesa Ippolita Caprara. Normalmente, pues, estas obras se representaban de forma privada, sin buscar el beneplácito de críticos teatrales de mayor o menor carácter profesional ni siquiera el de un público generalizado, sino únicamente el de las «dama» que hubieran encargado la obra. Ello llevaba a que las obras fueran depuradas de todas aquellas cuestiones inapropiadas que pudieran contravenir la moral de la época, produciéndose así un proceso de cristianización de las mismas. Así pues, el teatro neoclásico se convirtió en un teatro cuya función primordial era la educativa que se regía por la importancia de la razón como motor de la acción dramática a través de largos parlamentos explicativos y la oratoria.

3.5.2. La *Ifigenia* de Jovellanos

En mayo de 2007 es hallado en el monasterio de San Millán de Yuso por el archivero y bibliotecario del mismo, el padre Juan Bautista Olarte, el manuscrito de *Iphigenia* de Jovellanos cuya portada así reza: «*IPHIGENIA / Tragedia escrita en francés / por Juan Racine / y / traducida al Español por / Dn Gaspar de Jove y Llanos, / Alcalde de la Quadra de la Rl / Auda de Sevilla. Para uso del Theatro de los Sitios Rs. / Año de 1769*».⁴⁸⁸ Este descubrimiento no vino exento de controversia; sino, más bien al contrario, ligado a diversos interrogantes en mayor o menor medida esclarecidos a día de hoy, como la autoría, el porqué de haberse mantenido *oculto* y las motivaciones que impulsaron a Jovellanos a traducir la *Iphigénie* de Racine.

Johnson (1981:42-46), en donde se describen el ambiente y los gustos teatrales de la nobleza, tales como las obras artificiosas, la ópera o las traducciones de obras francesas.

⁴⁸⁸ Rodrigo Mancho (2008: 164)

El hallazgo del manuscrito se da a conocer por primera vez en las II Jornadas Científicas San Millán de la Cogolla de la Universidad de La Rioja, por parte del padre Olarte. Como hemos indicado anteriormente, ningún jovellanista había dado cuenta de la traducción hasta el s. XIX, casi en los albores del s. XX, hasta que en 1897, Emilio Cortarelo y Mori en su obra *Iriarte y su época* escribe:

«Creando el Conde de Aranda que el mejor medio de probar la excelencia de estas doctrinas literarias era el de practicarlas sin cortapisa alguna y entre un público más dispuesto a recibirlas que el madrileño, concibió y puso en práctica el proyecto de establecer un teatro exclusivamente destinado a representaciones de esta clase. [...] Así nacieron en 1768 los teatros Reales de los Sitios, y a ellos fueron a pedir hospedaje las aristocráticas musas de Molière, Racine, Crébillon, Corneille, Destouches, La Chaussée, Voltairie, Marivaux, etc. [...] y hasta D. Gaspar de Jovellanos tradujo la *Ifigenia*, de Racine, todas antes de octubre de 1770».⁴⁸⁹

Más tarde, siguiendo la pista de Cortarelo, José Miguel Caso González en su edición crítica de las *Obras completas* de Gaspar de Jovellanos incluyó una referencia a los manuscritos y ediciones que conocía de la traducción de *Ifigenia*. Según él, además del citado por Cortarelo, conocía tres ejemplares más: uno anónimo ubicado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo «que se atribuye a Jovellanos» y dos ejemplares más en la Biblioteca Nacional también anónimos, pero en este caso atribuidos al Duque de Medina Sidonia.⁴⁹⁰ En definitiva, Caso pensaba que el manuscrito que Cortarelo atribuía

⁴⁸⁹ Caso Machicado (2007: 20) cf. Cortarelo y Mori (1897: 68-69)

⁴⁹⁰ El primero de ellos con la signatura T-20.486 y el segundo con la signatura T-8.418: Caso Machicado (2007: 21).

a Jovellanos no era realmente de su autoría; sino que su autor no era otro que el Duque de Medina Sidonia. Pero los últimos estudios a la luz del manuscrito de de San Millán de Yuso parecen demostrar lo contrario.⁴⁹¹

Además de la autoría, otra de las cuestiones que nos planteamos frente al manuscrito es la procedencia, el cómo llegó hasta el monasterio. Parece ser que las obras de Jovellanos nunca estuvieron en la biblioteca benedictina del monasterio de San Millán hasta después de la Desamortización o si lo estuvieron pudieron haber desaparecido en el periodo de casi cincuenta años que ésta estuviera abandonada durante el s. XIX. La vía de llegada del manuscrito es confusa: parece ser que llegó a San Millán a través de un monje emilianense llamado Braulio Cónsul Jove a todas luces paisano de Jovellanos y probablemente pariente.⁴⁹²

Si atendemos a las razones que llevarían al joven jurista a traducir la *Ifigenia*, debemos situarnos en el círculo intelectual sevillano de Pablo de Olavide, quien cual Mecenas dieciochesco transmitió las ideas ilustradas, enciclopédicas, políticas, literarias, artísticas y de la vanguardia filosófica de Montesquieu, Voltaire, Reousseau, Bacon, Hume o Milton. Jovellanos llega a Sevilla en 1768 y pronto se queda fascinado por el europeísmo y los aires de cambio de era que impregnaban la ciudad y sobre todo las

⁴⁹¹ Caso Machicado (2007: 20-22)

⁴⁹² El susodicho monje nació en Santa Martín de la Vega de Poja (Pola de Siero) en Asturias, muy cerca de Gijón, ciudad natal de Jovellanos. Asimismo, comparten el mismo apellido, recordemos que la forma Jovellanos recoge los dos apellidos del ilustre jurista «Jove y Llanos», modo en el que, por otro lado, siempre rubricó. Olarte (2007: 66-68). Otros autores, sin embargo, como Guzmán Sancho opinan que Braulio Cónsul Jove no fue en realidad familiar de Jovellanos, sino que al mencionado monje se lo hizo llegar alguien a quien sí se lo entregó en mano Don Gaspar. Este intermediario pudiera haber sido, apunta Sancho, Juan Nepomuceno Cónsul Requejo director de la Escuela de Dibujo de Oviedo, muy aficionado al teatro con quien Jovellanos tuvo relación: Guzmán Sancho (2008: 95).

tertulias de Olavide, donde comienza a conocer el ensalzamiento de las tragedias griegas por parte de los ilustrados y, por ende, los dramas neoclásicos franceses.⁴⁹³

Respecto a por qué se mantuvo manuscrita y oculta en un principio la *Ifigenia*, una de las posibles razones sería la vinculación de la *Ifigenia* de Racine a las renovadoras ideas ilustradas. Con la reelaboración de la tragedia euripidea, el dramaturgo francés pretendió acaso reflexionar sobre los deseos individuales y el bien común del Estado; así pues, el joven Jovellanos pudo temer una reacción persecutoria por parte de la Inquisición a la propagación de unas ideas que se estaban imponiendo a través de las tragedias neoclásicas sobre los autos sacramentales o las comedias.⁴⁹⁴

La tragedia pudiera haber sido escrita para ser representada en los Sitios Reales de Aranjuez, ateniendo a lo que en la propia portada se indica: «*Para el uso del Theatro de los Sitios Rs*»; además de estar elaborado de manera impecable, lo que indicaría que

⁴⁹³ A partir de la segunda mitad del siglo XVIII Racine y Voltaire se convertirían en los principales referentes para las traducciones al español que de las tragedias griegas se hacen. Lafarga (2013). Para saber más sobre la influencia de la tragedia francesa en las tragedias neoclásicas hispanas ver también: Lafarga (2010).

⁴⁹⁴ Rodrigo Mancho (2008: 165-167). La intriga respecto a Jovellanos, Racine y la Inquisición parece ser una de las que más fuerza toma. Habría que partir del presupuesto, aunque sabemos que esto ha sido asimismo discutido, que Racine era jansenista y Jovellanos se vio vinculado a estas ideas, incluso pudo formar parte de un movimiento neojansenista cuyo foco se hubiera ubicado en Madrid. Es precisamente en esta ciudad, en Madrid, en un círculo diferente al sevillano de Olavide, en el de la condesa de Montijo, donde conoció a quien sería el futuro bibliotecario real Pedro de Silva y a quien recurría cuando quería obtener libros prohibidos por la Inquisición y quien llegó a traducir hasta veinticinco tragedias de Racine: Guzmán Rancho (2008: 95).

De hecho, fue muy común que determinadas obras susceptibles de ser perseguidas por cuestiones inquisitoriales o políticas fueran manuscritas, precisamente para evitar esta persecución, y fueran destinadas a una tipo de difusión privada: Olarte (2007: 64).

estaría escrito con una cierta *profesionalidad* y no únicamente como ejercicio autodidacta del propio autor como algunos autores han indicado.⁴⁹⁵

Para realizar su traducción Jovellanos sigue con el mayor rigor posible, teniendo en cuenta las técnicas traductorales de la época, la *Ifigenia* de Racine.⁴⁹⁶ El texto está traducido en endecasílabos castellanos desde los alejandrinos franceses —ocupando la traducción 2055 versos frente a los 1796 de la original francesa—; precisamente esta traducción en endecasílabos es uno de los argumentos a favor para corroborar la autoría de Jovellanos de la traducción de la *Ifigenia* francesa, pues la cuestión del verso endecasílabo ha tenido un lugar privilegiado en la poética jovellanista.⁴⁹⁷

Así pues, todo parece apuntar que Jovellanos realiza la traducción de la *Ifigenia* de Racine por motivos políticos y por esos mismos motivos políticos fue manuscrita, no se publicó y la autoría quiso mantenerse *oculta*, por protegerse de las posibles represalias tanto por parte del Estado como de la Iglesia.⁴⁹⁸ Sin duda, al igual que las tragedias clásicas *escondían* un trasfondo político para retratar las sociedades de la época a través de los mitos, el mito de *Ifigenia en Áulide* fue retomado en los siglos XVII y XVIII por los mismos motivos, para hablar del conflicto *individuo-Estado* del bien común y colectivo frente a los sentimientos, emociones y pasiones particulares, además de a todo ello se sumaron las inquietudes teológicas y cosmológicas de la

⁴⁹⁵ Fernández Cardo (2007: 105)

⁴⁹⁶ Para profundizar en el modo de traducción de la época, remitimos a Lafarga (2013) y García Garrosa & Lafarga (2009).

⁴⁹⁷ Fernández Cardo (2007: 91-104)

⁴⁹⁸ En este sentido la Profa. Tolivar también apoyaría la *función política* de la traducción de la *Ifigenia*: Tolivar Alas (2010).

época: lo justo frente a lo injusto, *el ser* frente al *deber ser*, las acciones humanas en interacción con la voluntad divina.

3.6. La *Ifigenia* de Lassala frente a la *Ifigenia* de Eurípides y Racine

Tras haber realizado en nuestro estudio el recorrido desde los orígenes del mito, pasando por la *Ifigenia* de Eurípides, la traducción de la misma realizada por Erasmo, la *Iphigénie* de Racine y las primeras recreaciones hispanas de tragedias clásicas llegamos hasta la *Ifigenia in Aulide* de Manuel Lassala, tanto a la edición original italiana como a la edición española traducida por Julian Cano y Pau.⁴⁹⁹ En este apartado nos proponemos abordar la presentación de la tragedia de Lassala, así como la confrontación entre su *Ifigenia* y la traducción castellana de la misma con la de Eurípides y la de Racine, atendiendo a la traducción Erasmiana en los casos que así lo requieran.

3.6.1. Presentación de la tragedia

Como ya sabemos la producción literaria de Lassala abarcó los siguientes géneros: tragedia, comedia, sátira, escena lírica, fábula, discurso, parábola, letanía — casi todo ello en verso⁵⁰⁰—. De sus tragedias conservamos diez completas y parte de otra —especificadas anteriormente en el subapartado dedicado a la bibliografía de

⁴⁹⁹ Lassala y Sangermán (1781)

⁵⁰⁰ También conservamos algunos centenares de poemas, gran parte de ellos sonetos, canciones y odas; la mayoría son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

Manuel Lassala—. ⁵⁰¹ De todas ellas *Ifigenia in Aulide* es la única impresa en italiano de la que conservamos una redacción manuscrita también en italiano. ⁵⁰² La tragedia también fue editada en castellano, traducida por Juan Bautista Esplugues Palavicino bajo el pseudónimo de Julián Cano y Pau e impresa en Valencia por José y Tomás de Orga en 1781.

En nuestra Tesis sólo nos centraremos en las versiones impresas reservando el manuscrito, el cual conocemos y manejamos, para futuros estudios postdoctorales. A continuación pasaremos a describir brevemente las dos ediciones —tanto la italiana como la castellana—, antes de comenzar con el contenido de la tragedia en sí y la comparativa y comentario de la selección de algunos pasajes. Para la descripción de algunas características físicas citamos al profesor Espinosa Carbonell, ⁵⁰³ aunque hemos accedido a los libros originales además de a sendas reproducciones en microfilm ⁵⁰⁴ y en microficha ⁵⁰⁵ que posteriormente escaneamos y digitalizamos para poder reproducirlas en papel y trabajar con ellas:

Versión impresa en Boloña: En verso suelto italiano. Consta de 86 páginas en cuarto. La página 1 contiene la portada, en la que además del título, el nombre del autor

⁵⁰¹ Probablemente no escribió ninguna tragedia más, aunque cabe esa posibilidad; de hecho se conserva entre los manuscritos (M-573/17) un folio plegado con la siguiente leyenda: *Zalira. Tragedia. Actores. D. Rodrigo Rey de España. La Scena es en Toledo en una Sala del Palacio Real. Acto 1.º Scena 1.ª*. Pudo ser la portada del manuscrito de otra tragedia: Espinosa Carbonell (1982: 567).

⁵⁰² El manuscrito que conservamos no es el único que hubo de ella y sin duda no es el que manejó el impresor para hacer la edición; ello se desprende de las variantes entre la obra manuscrita y la obra impresa, así como de la presencia en la obra impresa de tiradas de versos que no figuran en el manuscrito conservado: Espinosa Carbonell (1982: 567).

⁵⁰³ Espinosa Carbonell (1982: 568)

⁵⁰⁴ La edición italiana.

⁵⁰⁵ La edición española.

y el pie de imprenta, figura una cita del libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio. La página 2 está en blanco. Las páginas comprendidas entre la 3 y la 7 contienen la dedicatoria *Alla Nobillissima Signora Contessa Donna Ippolita Caprara nata Principessa Salviati*, firmada con el nombre italianizado del autor: Emanuele Lassala. La página 8 contiene la lista de personajes. De la página 9 a la 85 se encuentra el texto de la tragedia, dividida en cinco actos del siguiente modo: primer acto, siete escenas y 393 versos; segundo acto, en cinco escenas y 529 versos; quinto acto, en diez escenas y 497 versos. La página 86 contiene un largo *Imprimatur*.

Versión impresa en Valencia: En endecasílabos castellanos. Consta de 80 páginas en cuarto. La página 1 contiene la portada en la que figuran el título, autor traductor, pie de imprenta y lugar de venta. En la página 2 se encuentran la mencionada cita de Ovidio y una de la *Ifigenia* de Lassala. La página 3 contiene el prólogo del traductor, en el que manifiesta la dificultad de traducir el verso suelto italiano en endecasílabo castellano. En las páginas 4 y 5 se explica el argumento de la obra y la situación histórica que origina la tragedia. En la página 6 encontramos la lista de personajes y de la 7 a la 80 se desarrolla el texto de la obra. El *Imprimatur* es en esta edición breve y se encuentra tras el texto en la página 80.⁵⁰⁶ La obra está dividida en los mismo actos y escenas que la versión italiana; pero el número de versos de sus cinco actos son respectivamente: 386, 421, 444, 577 y 585.

El argumento de Lassala parte del mismo punto que el de Eurípides y se desarrolla en similares circunstancias. Tras haber matado Agamenón al ir de caza a una

⁵⁰⁶ Imprimase, Figueròla.

cierva muy querida por Diana,⁵⁰⁷ la diosa, enfurecida, hizo que reinara una dilatada calma en el puerto de Áulide para que sin los vientos favorables no pudiera salir de éste la flota del ejército griego para enfrentarse a los troyanos. Después de escuchar Agamenón el oráculo de Calcante decide mandar llamar a su esposa Clitemnestra y a Ifigenia bajo el pretexto de casarla con Aquiles, para obtener los tan ansiados vientos favorables. Pero Agamenón, atormentado por sus sentimientos y el cariño que siente hacia su hija, intenta cambiar su mandato en vano para que Clitemnestra e Ifigenia no lleguen a Áulide. Finalmente, el Atrida, pese a las súplicas de Clitemnestra y la firme oposición del mismísimo Aquiles, resuelve sacrificar a su hija, quien termina por ofrecerse voluntaria. En el desenlace del sacrificio la versión de Lassala difiere tanto de la de Eurípides como de la de Racine; pues, antes de que se produzca, Diana decide perdonar a Agamenón y Calcante anuncia, inspirado por el Numen,⁵⁰⁸ que la diosa ya no requiere la sangre de Ifigenia. Diana les devuelve los vientos propicios para que pueda partir la flota sin pedir nada a cambio, todos celebran la buena nueva con júbilo. La obra termina con unos ya casados Aquiles e Ifigenia que celebran el Himeneo en el altar de la diosa Diana.

En lo referente a los personajes Lassala no introduce cambios consustanciales frente a los personajes de la tragedia de Eurípides. Los personajes principales son los mismos en las obras de ambos autores: Agamenón, Meneleao, Clitemnestra, Aquiles e Ifigenia. En cuanto a los personajes secundarios, Lassala suprime a los dos mensajeros y

⁵⁰⁷ Nótese como Lassala romaniza a la diosa Ártemis y la transforma en Diana; muy probablemente esto se deba a la influencia de Racine que ya en su tragedia se refiere a la diosa como Diana.

⁵⁰⁸ Véase como la romanización del mito persiste a lo largo de toda la tragedia.

al personaje del Anciano lo sustituye por el de Timante. Asimismo, la tragedia de Lassala carece de Coro, siguiendo como modelo para ello la *Ifigenia* de Racine.

En el tratamiento de los personajes, pese a que la configuración de los mismos se basa esencialmente en Eurípides, observamos ciertos rasgos de cristianización. De este modo, vemos como al Agamenón de Lassala le atormenta más la idea de tener que sacrificar a su hija y se muestra más sensible y afectuoso frente a ésta que el Agamenón clásico. Los remordimientos de la acción que va a realizar le persiguen a lo largo de toda la obra. Por otro lado, en la figura de Clitemnestra parece observarse una actitud menos combativa que la que adopta en la tragedia eurípidea; la Clitemnestra de Lassala es una mujer que llora por el futuro de su hija y apela a Aquiles como salvador de Ifigenia frente a su esposo Agamenón sin tener ella misma fuerzas para enfrentarse a él. El personaje de Aquiles se muestra en la obra de Lassala más abnegado y altruista si cabe que en la tragedia de Eurípides; en todo momento quiere detener el sacrificio y rescatar a su esposa —recordemos que en la tragedia de Lassala Aquiles e Ifigenia ya se encuentran casados antes del momento del sacrificio—, incluso está dispuesto a ofrecer su propia vida a cambio de la de Ifigenia. Por último, se observan también ciertos matices cristianos en el personaje de Ifigenia, que apenas ofrece menos resistencia ante el sacrificio que la clásica y pronto lo asume con resignación y se encamina hacia el altar con una actitud que recuerda a la de los mártires cristianos.

Pasemos ahora a ver cómo se estructura el argumento de la obra según los distintos actos:

- PRIMER ACTO: Menelao, Agamenón y Timante dialogan sobre el futuro de Ifigenia; debaten acerca de qué deben hacer.
- SEGUNDO ACTO: Entran en escena Aquiles, Clitemnestra; éstos junto con Agamenón hablan de las supuestas bodas entre Aquiles e Ifigenia. Aquiles sale de escena. Continúa el engaño, Agamenón intenta separar a Clitemnestra de Ifigenia para que ignore lo que realmente está sucediendo.
- TERCER ACTO: Aquiles ha sido llamado por Clitemnestra, se descubre el engaño de la boda; pues el héroe no conoce previamente que había sido llamado para casarse con Ifigenia. Finalmente Aquiles y Clitemnestra resuelven que éste se case con Ifigenia. Tras esto, aparece Timante y desvela que la muchacha va a ser sacrificada; ante esta noticia Aquiles decide que debe salvar la vida de Ifigenia.
- CUARTO ACTO: Comienza con un diálogo entre Ifigenia y Clitemnestra. En él la madre le revela a la hija el propósito de su padre, ambas intentan pedir clemencia ante Agamenón, hasta que en la tercera escena Ifigenia decide morir.
- QUINTO ACTO: La escena primera se inicia con un monólogo de Ifigenia, al que le sigue un diálogo con su madre, quien le reprocha que quiera sacrificarse. Aquiles, por su parte, también intenta detener a su ya esposa; incluso amenazando con matar a Menelao. El acto termina con la escena del sacrificio, que finalmente no es consumado al perdonar Diana a Agamenón; la diosa hace que vuelvan los vientos y todos quedan felices.

3. 6. 2 Comentario de pasajes

El objetivo del presente apartado es la aplicación práctica de todos los conocimientos teóricos aprehendidos hasta el momento y que han sido reflejados en apartados anteriores, la pretensión del mismo es a través del comentario y comparación de diversos pasajes que hemos seleccionado por su relevancia e interés en el área de los diferentes campos que queremos trabajar en especial —lo cual no impide que podamos comentar otra serie de aspectos puntualmente—, a saber, la evolución del mito, los rasgos cristianizantes que podemos observar del mismo a través de dicha evolución, la configuración de los personajes, en concreto se pretende ahondar en la tesis de la no tan clara división de los personajes *principales* y *secundarios* y hacer especial hincapié en los femeninos y la importancia de la predestinación.

Para ello, partiremos de la *Ifigenia* de Lassala, para analizar las similitudes, así como las innovaciones y aportaciones, respecto a sus principales fuentes confesas, Eurípides y Racine; en determinadas ocasiones —sobre todo para cuestiones de vocabulario y traducción—, haremos servir la traducción al latín que de la *Ifigenia* de Eurípides hace Erasmo, ya que aunque no la consideremos una fuente directa tuvo una gran repercusión en traducciones, versiones y recreaciones posteriores; asimismo, a lo largo de nuestro estudio, iremos desvelando las posibles fuentes directas que Lassala no admite haber utilizado.

- Pasaje I:

Agamenone

«Misero me! Che fò? Chi mi consiglia?
Or ad Auli vedrò giunger la sposa:
ora i passi raddopia e più s'affretta
la sventurata figlia a questo lido:
ed io pur la tradisco! A cruda morte
la guida un vile inganno! Ella nodrisce
in sen la fiamma di quel primo amore,
ch'io stesso accesi. Al figlio d'una dea
la sacra sè promise. Ora delusa
dallo splendor della funesta face
d'un mentito imeneo, d'Achille in traccia
s'appressa. E che! La cara Ifigenia
omai svenata del furor dei numi
cadrà vittima? Ed io barbaro seco
presso l'ara verrò? Solo in pensarlo
mi ricerca le vene un freddo orrore.
No, Calcante è mendace. In van rammenta
l'oracolo fatal. Non vuole il cielo
opprimer la innocenza. No, Diana
non è crudel. Posso la figlia ancora

involare al periglio. Ah sì, ritorni
ad Argo, d'Auli fugga. Olà, Timante.»
(Act. 1º, Esc. I, p. 9-10)

Agamenón

«¡Infelice de mí! ¿Qué estoy haciendo?
¿Tal determinación quién me aconseja?
Oy en Áulide espero ver mi esposa,
ya con jornadas dobles más se acerca
a aqueste puerto mi hija desgraciada
¡y yo soy quien la engaña! Una cautela
la conduce a morir: de amor la llama
que yo mismo encendí aun alimenta
en su pecho, por eso seducida
viene al campo. ¿Y a qué? ¡O muerte adversa!
¡Del furor de los dioses sacrificio
Ifigenia será! ¡Yo cerca de ella
junto al ara he de estar! De imaginarlo
no circula la sangre ya en mis venas:
no, Calcas mintió, el oráculo es falso,
jamás el cielo oprime la inocencia.
Diana no es cruel: ¿puedo aún del riesgo
mi hija separar? Si pues a Argos vuelva,

a Áulide no llegue: ola, Timante.»⁵⁰⁹

(Act. 1º, Esc I, p.7)

Este pasaje ha sido escogido —el inicio de la obra— para comenzar, porque junto con el de la escena del sacrificio —que también comentaremos—, es uno de los pasajes más controvertidos en lo que a la autoría se refiere de la *Ifigenia* de Eurípides y nos interesaba ver la reelaboración que Lassala hace de éste. Además, nos ha parecido especialmente interesante comentarlo porque este pasaje en la tragedia del jesuita tiene una estructura muy peculiar: un único parlamento de Agamenón ocupa la primera escena entera, a modo de *prólogo*, frente a las de Eurípides y Racine; además, se ven muchas de las características de la *Ifigenia* lassaliana que queremos tratar: la configuración del personaje de Agamenón, el tratamiento de los dioses paganos, el elemento del *fatum* y el determinismo, así como la introducción del tema amoroso.

De este modo, por lo peculiar de la estructura —y por tener una longitud abarcable—, hemos querido presentar esta primera escena completa, para ver el efecto global que sobre el espectador causa; sin embargo, iremos fragmentándola para poder comentar las cuestiones más específicas y comparar esos fragmentos con las *Ifigenias* de Eurípides y Racine, así como con la traducción de Erasmo, si se diera el caso.

⁵⁰⁹ Para la traducción al castellano hemos utilizado la de Cano y Pau (1781). Aunque en la presente tesis no vamos a ofrecer una edición completa del texto —pese a que no descartamos hacerlo en trabajos posteriores—, como hemos hecho con la versión original en italiano, sí que hemos editado aquellos pasajes que comentamos con los mismos criterios de edición que hemos utilizado para la obra original de Lassala, a saber: hemos respetado el texto original, actualizado la puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas a las normas del castellano actual, también hemos unificado algunas vacilaciones de escritura. Queremos hacer notar que mientras en la versión italiana original todavía se hace uso de la mayúscula a principio de verso, ya no sucede así en la traducción castellana.

Dicha estructura, ha sufrido una evolución evidente y notable desde Eurípides hasta Lassala. Eurípides, comienza su *Ifigenia* con un diálogo entre Agamenón y el Anciano (vv. 1-163) —es decir, el prólogo— en el que el rey de Micenas pone en antecedentes al espectador, a través de la conversación, de la historia de Helena y la guerra de Troya, de los motivos de por qué Ártemis reclama la sangre de Ifigenia para no seguir apaciguando los vientos que desde Áulide a Troya han de llevarles; además, pone en conocimiento del público la artimaña de las bodas con Aquiles para conseguir su propósito y el motivo de la carta, mediante la cual un Agamenón arrepentido intenta detener el sacrificio de su hija tras haberlo aceptado a instancias de Menelao.⁵¹⁰

Por su parte Racine también inicia la tragedia con un diálogo de Agamenón, pero esta vez con su esclavo Arcas, si bien es cierto que este diálogo tiende a largas partes monologadas del rey y cortas intervenciones de Arcas, exceptuando los primeros versos (vv. 39) en la que la voz del sirviente tiene más peso que la de su señor. En él observamos varios rasgos en cuanto al argumento del prólogo que han variado respecto a Eurípides y que pasamos a comentar.

No se le da tanta relevancia al argumento de la guerra de Troya, ni a la trama de Helena, de hecho apenas se nombra este motivo en un verso: «Nous menacions de loin les rivages de Troie»⁵¹¹ (‘desde lejos la riberas de Troya nos amenazaban»). Se hace más hincapié en los lamentos de Agamenón que se nos presenta como un padre doliente. La figura de Aquiles cobra más importancia y gana más presencia, recordemos que con

⁵¹⁰ Recordemos que, como ya hemos mencionado antes el motivo de la carta parece ser una innovación de Eurípides. Michelakis (2006: 26) cf. Bain (1977: 11-12).

⁵¹¹ v. 46

Racine el argumento amoroso del romance entre éste y la joven Ifigenia entra en escena y que será tomado como ejemplo para argumentos posteriores.⁵¹² Asimismo, ya en el prólogo introduce el dramaturgo francés otras dos innovaciones argumentales respecto a Eurípides: el personaje de Erifila y el viaje a Lesbos.⁵¹³

Por su parte, Lassala conserva la estructura de Racine, mantiene el prólogo ocupando toda la primera escena; pero introduce una variación, ya no es una escena dialogada sino monologada.⁵¹⁴ En este caso, el dramaturgo olvida ya por completo el contexto anterior, dando un paso más que Racine y centrándose única y exclusivamente en los terribles acontecimientos que se presagian en Áulide. El personaje de Agamenón adquiere una carga dramática considerable, Lassala retrata y ensalza su sufrimiento, cual si de una Andrómaca que va a perder a su hijo se tratara.

Pasemos a ver como se configura desde este primer pasaje el personaje de Agamenón. La acción dramática se inicia en la tienda de Agamenón, ya desde el primer verso se nos muestra al hegemon, contrariado y atormentado, sin ninguna seguridad en el hecho de que sacrificar a su hija sea lo más correcto:

⁵¹² Frenzel (1994: 244-246)

⁵¹³ Racine (1935: 9)

⁵¹⁴ Esta variación ya es introducida en otras versiones de la época que también toman como referente las *Ifigenias* de Eurípides y Racine como la de *Iphigenie in Aulide* de Gluck con libreto de Roullet (1774), en la que también la primera escena se trata de un monólogo de Agamenón; si bien no coincide la estructura general con la de Lassala, ya que la ópera de Gluck está dispuesta en tres actos y la tragedia del hispanoitaliano en cinco. La ópera de Gluck fue estrenada el 19 de abril de 1774 en la Real Academia de Música en París, cinco años antes de Lassala; tras nuestras investigaciones todo parece apuntar que Lassala conocía dicha obra por diversas evidencias que iremos desvelando a lo largo del comentario del pasaje.

«Misero me! Che fò? Chi mi consiglia?»

(Act. 1º, Esc. I, p. 10)

«¡Infelice de mí! ¿Qué estoy haciendo?»

(Act. 1º, Esc. I, p. 7)

Paulatinamente, el rey se va desgarrando de dolor en su discurso y no puede soportar la idea de lo que va a suceder:

« [...] Ed io barbaro seco

presso l'ara verrò? Solo in pensarlo

mi ricerca le vene un freddo orrore.»

(Act. 1º, Esc. I, p. 10)

«¡Yo cerca de ella

junto al ara he de estar! De imaginarlo

no circula la sangre ya en mis venas [...]»

(Act. 1º, Esc. I, p. 7)

Como ya hemos apuntado antes, Lassala se permite el mostrar a Agamenón completamente transido por la idea de que su hija vaya a ser sacrificada, incluso queriendo ofrecer su propia vida por la de ella. Es un hombre que apenas se sostiene en pie, que en estos momentos no hace gala de fuerza y virilidad como el aguerrido soldado que es, nos atreveríamos incluso a sopesar la idea de que Lassala no pone

cortapisas a expresar el dolor de Agamenón como si el de un personaje femenino se tratara.⁵¹⁵

Queremos hacer notar que el vocabulario empleado en el original italiano es muy potente frente a la traducción castellana, que en este caso no nos transmite esa fuerza.⁵¹⁶ Agamenón se sirve del vocablo «barbaro» (‘bárbaro’) para referirse a sí mismo, lo cual tratándose de una tragedia de corte neoclásico y siendo Lassala un buen conocedor del mundo antiguo tiene unas connotaciones muy negativas —recordemos que uno de los personajes más controvertidos de la tragedia griega es Medea, una extranjera, una bárbara en una tierra que no es la suya, que no le corresponde—, término que sin duda utiliza para hostigarse a sí mismo.⁵¹⁷ Podemos encontrar en esta dureza autopunitiva un rasgo de cristianización muy acorde con la moral católica, que se aleja de la moral clásica: Agamenón, tras sus acciones encuentra un sentimiento de arrepentimiento y culpa que le conducen a un tormento del que no puede escapar y que

⁵¹⁵ Como hemos mencionado anteriormente, el monólogo con el que nos presenta a Agamenón comparte una sensibilidad muy similar a la que nos presenta en su *scena lírica* (o *melólogo*) *Andromache* con el personaje de Andrómaca. Lassala Sangermán (1783: 65-75).

⁵¹⁶ Tengamos en cuenta que al tratarse de una traducción en verso, el traductor se ve muy supeditado a la métrica; amén de que las traducciones de la época se permitieran versionar y emplear más variaciones que en las traducciones actuales y no ser tan fidedignas con la versión original.

⁵¹⁷ El término «barbaro» en italiano, *bárbaro* en castellano, *barbare* en francés, *barbarian* en inglés, *barbarisch* en alemán, ha pasado a las lenguas europeas a través del término latino *barbarus*, -i procedente del griego βάρβαρος. El término griego se utiliza para designar al ‘extranjero’, especialmente medos, persas, etc. Su significado primigenio parece designar al extranjero en tanto que habla una lengua extranjera como balbuciente, incomprensible para los griegos, esta hipótesis se vería confirmada por el antiguo compuesto βαρβαρόφωνος. Tras las guerras médicas pasó a tener un significado peyorativo en el sentido de ‘brutal, rudo’. Chantraine (1999: 164-165). Este sentido se conserva en latín, junto con el de extranjero —que no es griego ni latino—, al que se le añade también los significados de ‘inculto, rústico, cruel, salvaje’. Segura Munguía (2010: 75). Por su parte y al respecto, Eurípides en su *Ifigenia* dice claramente: «es justo que los griegos manden sobre los bárbaros» (v. 1400). Álvarez Espinoza (2015). Para saber más sobre el concepto de alteridad griego/bárbaro desde un punto de vista de la *arqueología* textual: Santiago (1998). Para saber más sobre el tratamiento de Medea como extranjera, como bárbara cf. Pociña Pérez (2007).

sólo puede paliar con la autocensura. Por último el verso se cierra con la palabra «orrore» ('horror'), un término de mucha viveza y oscuridad a la vez que nos remite a lo cruento y brutal, diríamos que con un cariz casi senecano; dicho por un caudillo como es Agamenón, que ha vivido las atrocidades de la guerra, resulta sumamente impactante.⁵¹⁸

Por lo que respecta al Agamenón clásico, tras haber sucumbido al poder suasorio de su hermano Menelao y haber aceptado sacrificar a su hija Ifigenia, también reflexiona, se arrepiente y trata de enmendar sus acciones con la ya nombrada carta. La acción tiene lugar en el campamento griego en Áulide, frente a la tienda del rey:

[...] ἄ δ' οὐ καλῶς
ἔγνω τὸτ', αἴθις μεταγράφω καλῶς πάλιν
ἐς τήνδε δέλτον, ἦν κατ' εὐφρόνης σκιάν
λύοντα καὶ συνδοῦντά μ' εἰσεῖδες, γέρον.

(vv. 107-110)

‘[...] Pero lo que entonces yo no decidí de manera adecuada, lo escribo otra vez de nuevo de forma correcta en esta tablilla, que me viste abrir y volver a cerrar en las sombras de la noche, anciano.’⁵¹⁹

⁵¹⁸ En la traducción en cambio, se emplea el término «sangre», que no aparece en el original, para remitirnos a esa cruentidad. Respecto al tratamiento de Séneca de los pasajes escabrosos de sus tragedias: Rodríguez Cidre (2002).

⁵¹⁹ Todas las traducciones del griego al castellano son propias. Para realizarlas, además de los distintos diccionarios, que detallaremos en la bibliografía general, hemos revisado las traducciones de referencia de Calvo, García Gual & Cuenca (2006), Calderón Dorda (2002), Labiano (2000) & Jouan (1990).

Con todo, en el prólogo el personaje de Agamenón eurípideo no se muestra sufriente, sino simplemente toma conciencia de que ha cometido un error y debe enmendarlo.

La traducción de Erasmo no aporta novedades respecto a la configuración del personaje, pues se trata ciertamente de una traducción fidedigna en cuanto al contenido, sirva como muestra que el episodio de las tablillas es traducido de un modo muy similar al original.⁵²⁰

«[...] Caeterum

Quae tum parum bene statueram, nunc has bene

Recanto corrigoque per tabellulas,

Quas me sub umbra videras noctis, senex,

Reuinentem et colligantem denuo»

‘[...] Las restantes cosas que entonces no había decidido bien, ahora las repito y las enmiendo en las en tablillas que de nuevo me habías visto cerrar y atar con fuerza, bajo las sombras de la noche, anciano.’

En cuanto a la versión raciniana, la acción se lleva a cabo también en la tienda de Agamenón. Éste en su parlamento final muestra palabras dulces y tiernas para su hija Ifigenia: podríamos decir que en esto ha sufrido una evolución respecto a su predecesor clásico, se muestra no sólo arrepentido y con propósito de enmienda, sino más sensible, sin llegar al punto de arrebató trágico que Lassala le otorga. Así pues el Agamenón de

⁵²⁰ Por lo que hace a cambios importantes, tan sólo vemos que Erasmo ha optado por eliminar la oración coordinada adversativa inicial y en lugar de presentar una oposición semántica con los participios de presente concordantes con ‘las tablillas’, en la pareja de participios coordinados que escoge Erasmo uno refuerza al otro.

Racine se encontraría en un punto intermedio, de transición, entre el de Eurípides y

Lassala:

«Ma fille... Ce nom seul, dont les droits sont si saints,

Sa jeunesse, mon sang, n'est pas ce que je plains.

Je plains mille vertus, une amour mutuelle,

Sa pitié pour moi, ma tendresse pour elle,

Un respect qu'en son coeur rien ne peut balancer,

Et que j'avois promis de mieux récompenser.»⁵²¹

(vv. 115-120)

‘Mi hija... esta sola palabra, cuyos privilegios son tan sagrados, su juventud, mi sangre, no es esto de lo que yo me compadezco. Yo me lamento por sus mil virtudes, un amor mutuo, su piedad por mí, mi ternura por ella, un respeto que en su pecho nada puede hacer zozobrar y que yo he prometido mejor recompensar’.⁵²²

Queremos destacar como los matices cristianos van aflorando en la tragedia de Racine, quien tacha la relación paterno-filial de *sagrada* a través del primer verso: «dont les droits sont si saints».

Asimismo, Racine conserva el motivo de la misiva por parte del rey para intentar detener el sacrificio de Ifigenia:

⁵²¹ Para el texto en francés de la *Iphigénie* de Racine hemos usado la edición René Babourdolle de 1935. Racine (1935).

⁵²² Todas las traducciones del francés son propias. Conocemos la traducción del s. XVIII de Jovellanos a partir de una edición moderna del Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII: Urzainqui (2010: 23-111); pero hemos querido optar por ofrecer una traducción con lenguaje actual, en prosa, más fiel a la original, por no tener que depender de cuestiones métricas. No obstante no descartamos trabajar el texto de Jovellanos para investigaciones posteriores.

«Prends cette lettre, cours au devant de la Reine,
Et suis, sans t'arrêter, le chemin de Mycène.
Dès que tu la verras, défends-lui d'avancer,
Et rends-lui ce billet que je viens de tracer.»

(vv. 129-132)

‘Toma esta carta, adelántate a la reina y sigue, sin detenerte, el camino de Micenas. En cuanto la veas, deténla y entrégale esta misiva que acabo de escribir’.

Sin embargo, Lassala obvia el motivo de la carta en esta primera escena, así como también ha suprimido toda la parte prologal que nos da el contexto mitológico precedente y se detiene en el momento actual y en el dolor de un padre ante los funestos acontecimientos que van a acaecer. Obviando este motivo al comienzo, Lassala deja por el momento la suerte de la virgen en manos de la diosa Diana:

«No, Calcante è mendace. In van rammenta
l'oracolo fatal. Non vuole il cielo
opprimer la innocenza. No, Diana
non è crudel. Posso la figlia ancora
involare al periglio. [...]»

(Act. 1º, Esc. I, p. 10)

«no, Calcas mintió, el oráculo es falso,
jamás el cielo oprime la inocencia.

Diana no es cruel: ¿puedo aún del riesgo
mi hija separar? [...]»

(Act. 1º, Esc. I, p. 7)

Este fragmento del pasaje resulta especialmente interesante porque conjuga varios aspectos que queremos tratar: cómo combina Lassala elementos cristianos y paganos y cómo maneja el tema de la predestinación y el determinismo o, en este caso, indeterminismo.

En primer lugar, el jesuita, aclama al «cielo», elemento que consideraríamos puramente cristiano, mientras que no tiene ningún reparo en el verso siguiente de inmolar a Diana.⁵²³ Como vemos, Lassala ha transformado a la diosa griega de Eurípides, Ártemis (v. 91), en la diosa romana Diana; mientras que Racine en la primera escena de su *Ifigenia* evita concretizar a la deidad y se refiere siempre y en repetidas ocasiones a «des Dieux» ('los dioses'), en un plural genérico. En esto Lassala tampoco sigue a Erasmo, que en el prólogo decide traducir la 'Ártemis' griega simplemente por «Divae» ('diosa', en caso dativo); aunque sí es cierto que tan sólo unos versos antes nombra al dios romano Marte (v. 101), que por otra parte no aparece en el prólogo de

⁵²³ Debemos indicar que a lo largo de la tragedia Lassala muestra una variación lingüística entre el vocablo «cielo» y «ciel», variación que hemos conservado en nuestra edición, por no haber un predominio claro de una sobre otra.

Eurípides. Parece ser, ciertamente, la introducción de Diana en el prólogo una innovación de Lassala.⁵²⁴

Pasemos ahora de las cuestiones formales y filológicas al trasfondo teológico-filosófico. En este pasaje podemos observar perfectamente los visos molinistas de Lassala y el hecho de que no llegue a acatar por completo ni el determinismo clásico de Eurípides ni el determinismo jansenista de Racine.⁵²⁵ Por un lado, tenemos el oráculo de Calcante que nos dice lo que va a suceder, que Ifigenia va a ser sacrificada; pero Lassala hace que Agamenón confíe en que el oráculo sea erróneo y mendaz, que la vida de su hija, o en este caso su muerte, no esté determinada. Es más, apela a la justicia divina, primero al cielo y luego a Diana, aduciendo que un ser inocente no puede ser castigado de tal modo por los designios divinos y que la diosa no puede ser tan cruel como para querer cobrarse la vida de una muchacha de pureza y virtud intachables.

Por consiguiente, vemos como entramos en la idea de que para nuestro autor, por ser jesuita y molinista, el destino que nos depara la divinidad —ya sea el dios cristiano o en este caso los dioses paganos— viene dado por nuestras acciones y la justicia divina respecto a ella, que premia las correctas y condena las deleznable, y ello se ve reflejado en el presente fragmento. Además, debemos destacar que al mezclar la religiosidad cristiana con la grecorromana lo que hace Lassala es transferirle a la diosa Diana las características inherentes que se le presuponen al dios cristiano.

⁵²⁴ En la versión contemporánea de Gluck ya nombrada parece seguirse a Racine, pues se nombra a «des Dieux» ('los dioses') y también invoca a «Dieux», en singular, en una suerte de paralelismo con las ocasiones en las que Lassala invoca al 'cielo'.

⁵²⁵ Sobre el tratamiento de la *fatalidad* en las tragedias neoclásicas de Racine, frente al tratamiento de la predestinación clásico: Delcroix (1970: 395-410).

Por último queremos indicar cómo en este pasaje se introduce ya el tema amoroso, la relación pasional entre Ifigenia y Aquiles que, como ya hemos visto, es innovación de Racine y seguirían fructíferamente autores posteriores.⁵²⁶

« [...]A cruda morte
la guida un vile inganno! Ella nodrisce
in sen la fiamma di quel primo amore,
ch'io stesso accesi. [...]»

(Act. 1º, Esc. I, p. 10)

«[...] de amor la llama
que yo mismo encendí aun alimenta
en su pecho, por eso seducida
viene al campo. [...]»

(Act. 1º, Esc. I, p. 7)

En este fragmento el autor nos habla del modo en el que Ifigenia, enamorada, por un amor que su padre insufló en su pecho, viene gustosa a encontrarse con la muerte, pensando que se desposará con Aquiles, el héroe de la *Iliada*, a quien presentará en los siguientes versos como «figlio d'una dea» ('hijo de una diosa') y quien aparecerá ya nombrado como tal, «Achille». Queremos hacer notar que estos versos no vienen

⁵²⁶ Frenzel (1994: 244-246)

reflejados en la traducción castellana, cuya primera escena consta de tres versos menos.⁵²⁷

- Pasaje II:

«[...] Al fiero Achille,
a Clitemnestra non scoprire l'arcano,
pria che fissi'l destin la nostra sorte.
Troppo funesto in me tumulto allora
di sdegno e di pietà destar potrebe
il pianto, il duol, le smanie d'una madre,
il furor cieco d'un superbo amante.»

(Act. 1º, Esc. VII, p. 7)

«y hasta que los destinos nuestra adversa
suerte prefixe, el orgulloso Aquiles
y mi esposa el arcano no comprendan:
si llegan a seberle por desgracia,
si descubren las máximas que encierra,
qué batalla de afectos tan contrarios,
qué guerra de pasiones tan opuesta
causarán en mi pecho los sollozos,

⁵²⁷ Cuando hayan lagunas textuales en la traducción castellana setecentista, las traducciones que ofreceremos, como en este caso, serán propias.

el llanto, las angustias, las querellas
de una afligida madre y de un amante
el enojo, el furor y la soberbia.»

(Act. 1º, Esc. VII, p. 21)

El haber seleccionado este pasaje para continuar nuestro estudio responde a diversos motivos. Por una parte, porque continúa con la temática de *fatum*, pareciendo ahora que se suaviza más la idea de la justicia divina y que cobra fuerza el peso del designio oracular; por otra, porque podemos tratar la configuración de dos personajes muy relevantes, el de Aquiles y el de Clitemnestra, que todavía no han aparecido en escena pero que llevan nombrándose a lo largo de todo el primer acto.

La escena se sitúa al finalizar dicho primer acto, la situación es la que describimos a continuación. Seguimos en las dependencias de Agamenón, la misiva ha sido finalmente enviada en la segunda escena (Act. 1º, Esc. II, p. 10) por el rey a través de su esclavo Timante; en las dos siguientes escenas Agamenón a través de un monólogo ruega que el esclavo pueda interceptar a la reina, pero en la escena que prosigue se descubre que Menelao la ha interceptado; a ello le sucede la escena V en la que los dos hermanos se enfrentan en un diálogo, pues el uno —Menelao— defiende el bien común de Grecia y el otro —Agamenón— la vida de su hija. Tras conocerse la llegada de la reina, la disputa entre ambos se intensifica en la última escena del acto, en la que nos encontramos.

El pasaje pertenece a la última intervención de Agamenón en la que manifiesta sus esperanzas de que el ejército no conozca todavía el oráculo para que no emprendan todavía actos violentos contra Ifigenia, queriendo aplacar a los dioses. Tampoco quiere que su esposa ni Aquiles se enteren del mismo, para no tener que enfrentarse a las pasiones que en ellos brotarían.

En cuanto a la comparación entre el texto original y la traducción, vemos que en este caso, contrariamente a lo que sucedía en el pasaje anterior, hallamos tres versos más—situados en la parte central del pasaje—que desarrollan algo más la idea original. Para nuestro análisis, como siempre, nos centraremos de todos modos en la versión original de Lassala.

El rey ya sabe que el oráculo de Calcante se está cumpliendo, pues no ha logrado detener la llegada de Ifigenia y la reina a Áulide. Nos resulta muy llamativo cómo el jesuita realiza en esta ocasión el tratamiento del destino: «non scoprir l'arcano, pria che fissi'l destin la nostra sorte» ('que no descubran el arcano, antes de que el destino fije nuestra suerte'). Refiriéndose a Aquiles y Clitemnestra, esta vez el autor ya da por sentado que las fuerzas del destino están actuando y que tiene potestad sobre su futuro, el padre de Ifigenia parece estar desengañándose de la fe que tenía en la justicia de los dioses.

En estos pocos versos vemos retratados a Aquiles y Clitemnestra. El héroe homérico es tratado de «fiero», aguerrido, temible, violento, soberbio y capaz de hacer cualquier cosa por Ifigenia, observamos como el tema amoroso va in crescendo

conforme avanzan los versos. Mientras, Clitemnestra es mostrada como una *mater dolorosa* que no va a poder soportar el dolor de perder a su hija y entrará en la histeria. Ambos personajes son presentados como amantísimos de la joven muchacha y temidos por el padre de ésta por distintos motivos: el uno, por las terribles represalias que podría tomar en defensa de su amada; la otra, porque su dolor atravesaría la fortaleza del monarca y perdería el dominio de sí mismo ante tan aciaga y delicada situación ante el destino de su propia hija y de la Grecia toda.

Eurípides, por su lado, trata la reacción del soberano ante la anunciada llegada de la reina y la hija de ambos a través de uno de los mensajeros, tras salir éste de escena, del siguiente modo:

οἶμοι, τί φῶ δύστηνος; ἄρξωμαι πόθεν;
ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν.
ὑπῆλθε δαίμων, ὥστε τῶν σοφισμάτων
πολλῶ γενέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος.

(vv. 442-445)

‘¡Ay de mí!, ¿qué diré, desdichado? ¿Por dónde comenzaré? ¡Bajo qué yugo del destino hemos caído! Una deidad consiguió engañarme, de tal modo que ha llegado a ser mucho más astuta que mis astucias’.

Según Calderón Dorda, en esta *resis deliberativa*, Agamenón manifiesta su toma de conciencia acerca del convencimiento de que nada puede hacerse contra el destino.⁵²⁸ Esta idea reforzaría nuestro análisis anterior, ya que el personaje de Lassala se encontraría en el mismo punto que el de Eurípides; pese a haber partido de puntos no simétricos respecto a la idea de la predestinación y los dioses —mientras que el Agamenón clásico tan sólo confía en sus propias acciones para cambiar el curso de los acontecimientos, su homónimo setecentista todavía confiaba en la piedad y el sentido de la justicia de los dioses—, los dos personajes comienzan a converger al tiempo que la tragedia avanza.

Finalmente, Racine termina su primer acto, en dos escenas menos que Lassala, de igual modo: con un Agamenón que abre los ojos y ve que sus planes no han surtido efecto y que está a merced de los dioses. Sin embargo, el retrato de ese momento clave no se corresponde a la antesala de la llegada y entrada en escena de Ifigenia y Clitemnestra como sucede en Eurípides y en Lassala, quien del griego lo toma, sino que en este caso son Erifila, la hija ilegítima de Helena de Troya y su confidente Doris quienes llegan:

⁵²⁸ Eurípides (2002)

«Seigneur, de mes efforts je connois l'impuissance.

Je cède, et laisse aux Dieux opprimer l'innocence.

La victime bientôt marchera sur vos pas.

Allez. Mais cependant faites taire Calchas;

Et m'aidant a cacher ce funeste mystère,

Laissez-moi de l'autel écarter une mère.»

(vv. 389-394)

‘Señor, reconozco lo infructuoso de mis esfuerzos. Yo desisto y dejo a los dioses oprimir la inocencia. La víctima pronto andará sobre vuestros pasos. Id. Pero mientras haces callar a Calcante y ayudándome a esconder ese funesto misterio, déjame del altar alejar a una madre.’

En la escena se encuentran Agamenón y Ulises, a quien el soberano se dirige en un diálogo de tan sólo tres intervenciones: dos del primero, que cierra y abre la escena, y una del segundo. Queremos hacer notar algunos paralelismos de Lassala con Racine a la hora de escoger el vocabulario. Racine utiliza el término «mystère» (‘misterio’), el jesuita, a su vez utiliza el término «arcano», que hemos optado por traducir por ‘arcano’ en castellano, pero que también podríamos haber traducido por ‘misterio, aquello oculto’; además, en este mismo pasaje ambos utilizan los términos ‘funesto’ y ‘madre’, ambos introducen a Clitemnestra en el pasaje, concretamente en calidad de progenitora,

destacando el uno —Lassala— su futuro sufrimiento, el otro —Racine—, la necesidad de evitar ese sufrimiento.

El dramaturgo francés coloca a Agamenón ante la verdad: de nada han valido sus esfuerzos para evitar el sacrificio de su hija, o eso cree por el momento. Los tres autores coinciden en este punto, además, Racine deja traslucir el desengaño frente a la divinidad que debe respetar la inocencia de Ifigenia y en esto coincide con las afirmaciones que pone Lassala en boca del rey en el primer pasaje comentado. Los dioses deberían ser clementes y justos, parte desde esta premisa cristiana, más no se puede eludir lo ya prefijado y es aquí donde entrarían en juego las enseñanzas de Jansenio.

- Pasaje III:

« [...] La debolezza
a una madre conviensi e pur'io vanto
di te maggior costanza. Né minore
è l'amor mio, non è minor la pena,
che provo in perder la più cara parte
di me stessa; ma pur io sono ancora
più forte d'Agamennone? Un eroe
cede al colpo fatale, a cui resiste
in me costante la pieghevol temprà
del debol sesso, del materno core?»

(Act. 2º, Esc. IV, p. 33)

« [...] propia de las mujeres siempre ha sido
la flaqueza y yo tengo más constancia:
a mi amor no supera tu cariño,
el dolor de perder la hija querida,
no es inferior al tuyo ni más tibio
y con todo, mi espíritu aventaja
al fuerte Agamenón, ¿un héroe invicto
se vence al golpe que una madre sufre»

(Act. 2º, Esc. IV, p. 28)

Hemos llegado hasta el segundo acto, Aquiles ha entrado en escena tras la llegada de Ifigenia y su madre, aunque no será hasta el tercer acto donde el héroe homérico cobre fuerza. En este acto, Menelao ha salido de escena y, descontando una sola intervención de hijo de Tetis y Peleo en la segunda escena, el acto lo ocupa el núcleo familiar: la joven y sus dos progenitores; si bien es cierto que la intervención de Ifigenia es mucho más tímida que la de los reyes, quienes se enfrentan acaloradamente por el sacrificio de su hija.

El objetivo del comentario de este pasaje es comenzar a perfilar la Clitemnestra lassaliana y analizar su evolución desde Eurípides y Racine desde su configuración como personaje femenino, partiendo de la base de la ruptura de la dicotomía personaje secundario/primario, tal y como hemos introducido anteriormente y desarrollaremos a

posteriori en un análisis global de la evolución de los personajes. Pensamos pues que el personaje de Clitemnestra debe ser tratado como parte consustancial de la trama dramática y sustentadora, por lo tanto, de la misma.

De este modo, conforme se muestra el desarrollo del personaje en la trama del mito de Ifigenia a lo largo de los siglos se ve con bastante claridad cómo un personaje que podría considerarse tradicionalmente, desde algunas ópticas, como secundario en el drama de *Ifigenia en Áulide*, no estaría tan estancamente definido como tal, pues bajo nuestro criterio se trataría de una tragedia *coral*, utilizando una denominación moderna, en la que el peso dramático se repartiría de un modo bastante equilibrado entre Agamenón, Clitemnestra, Aquiles e Ifigenia y a nuestro parecer quedarían meramente como secundarios Menelao, quien representaría a su vez un papel claramente antagónico, y Timante.

Asimismo, se tratará la evolución de un personaje femenino clásico griego que se reconfigura en un autor neoclásico setecentista tras haber pasado por un dramaturgo francés clásico, también cristiano. El personaje de Clitemnestra es especialmente interesante de analizar desde este punto de vista, pues se trata de uno de los personajes más potentes y controvertidos de la mitología clásica y en parte, si tiene este carisma indiscutible es por su condición de mujer.

Lo estudios modernos sobre el papel de la mujer en el mito griego que surgieron a partir de los incipientes estudios feministas de los años '70 del pasado siglo dieron un

vuelco a la interpretación de los mismos.⁵²⁹ Dichos estudios situaban a la mujer en la mitología subordinada, muchas veces por voluntad propia, al beneficio y bienestar de los personajes masculinos; pero dentro del quórum de personajes femeninos, aparecen los llamados *modelos negativos* entre los que destaca el de Clitemnestra, que junto a las Amazonas, tiene la capacidad de destruir y matar de un modo activo y *viril*—recordemos que Helena tiene un papel más bien pasivo, de objeto, una vez comenzada la guerra y que Medea no se enfrenta a valerosos guerreros, sino a sus propios hijos, siendo estos tan sólo unos niños—. ⁵³⁰

Desde la concepción de la Clitemnestra esquilea, la reina de Micenas fue considerada una asesina, una mujer con connotaciones andróginas, gran oradora y urdidora de ardidese capaz de llevar a cabo un *golpe de Estado* en palacio y todo ello sin dejar de ser una madre vengadora de su hija. Se trata sin duda de un personaje capaz de arrebatarse el protagonismo a su esposo en su propia tragedia, ostentando los discursos más elocuentes y liderando las más lacerantes disputas.⁵³¹

Cuando el personaje llega a Roma Ovidio en su *Ars amatoria* destaca de ella su sensualidad y su capacidad de seducción, con cierto humor, y Séneca la plasma como una «adultera neurótica», según palabras literales de Hall, quien afirma que el carácter

⁵²⁹ Entre dichos estudios se encuentran la célebre obra de Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, cuya primera edición fue en 1975 y el ya citado de Lefkowitz, una década posterior: Pomeroy (1999) & Lefkowitz (1986).

⁵³⁰ Lewis (2011: 444-445). Por su parte, Hall, citando a Zeitling, sostiene que tras analizar a al personaje de Clitemnestra desde un punto de vista estructuralista, se ve claramente la importancia del arquetipo de las Amazonas para configurar el mismo y la relación de éste con el patriarcado: Hall (2005: 55) *cf.* Zeitling (1978).

⁵³¹ Hall (2005: 54-55)

de la cual se ve marcado ora por su marcada pasión por Egisto y sus celos por Casandra —ambas emociones con fuertes connotaciones sexuales—, ora por su frágil psicología.⁵³² Queremos añadir al respecto que Ovidio obvia en su recreación la figura de Ifigenia, no así Séneca. En las recreaciones neoclásicas desde finales del s. V d. C. hasta el s. XVII se tiende a destacar la lascivia, profundizar en la caracterización senecana y hacer especialmente hincapié en la moralidad de la reina de los argivos.⁵³³

Al siglo XVIII el mito de Clitemnestra llega con fuerza a través de las óperas de Gluck, *Iphigénie en Aulide* (1774), con libreto de François Gand Leblanc du Roullet, y cinco años más tarde *Iphigénie en Tauride* (1779), esta vez con libreto de Nicolas François Guillard. Las obras de Gluck sobre Ifigenia, como muchas otras versiones del s. XVIII, se encargan de tratar la historia y enfrentamientos de sus progenitores.⁵³⁴ En este siglo, además de Eurípides, es ya obra de referencia canónica la *Ifigenia* de Racine, a la que sin duda, además de la del dramaturgo griego, se comienza a tomar ya como referente.

En este contexto aparece la Clitemnestra de Lassala, que a nuestro juicio aparece atemperada respecto a sus predecesoras de los siglos anteriores y se acomoda en los cánones que deben de esperarse de una mujer de su tiempo, sobre todo dentro de un contexto religioso católico. Al respecto y como muestra de *feminización cristianizada*

⁵³² Rasgo este último el cual creemos que Lassala hereda en parte.

⁵³³ De estas recreaciones destacan el poema cristiano de Blosio Emilio Draconcio, *Orestis Tragoedia* (circa s. V d. C.); la pieza teatral del alemán Hans Sachs, *Die mörderisch königin Clitemestra* (1554); las de los franceses Pierre Matthieu, *Clitemnestre* (1589), Sieur Arnauld de Provence, *Agemnon* (1642) y Claude Boyer, *Agemnon* (1680). Hall (2005: 68).

⁵³⁴ Phillippo (2005: 77)

del personaje, el jesuita en su tragedia hace pronunciar a la reina dos máximas lapidarias: «La debolezzaa una madre conviensi» ('la debilidad es propia de una madre')⁵³⁵ (Act. 2º, Esc. IV, p. 33) y la «pieghevol temprá del debil sesso» ('el dócil carácter del sexo débil'). Con esto nuestro autor no pretende otra cosa que dar reflejo de lo que de una mujer se presuponía en la época, imagen que, por otro lado, se llevaba arrastrando desde hacía siglos y se seguiría arrastrando hasta épocas posteriores, la cual incluso no ha sido desterrada de todos los contextos a día de hoy. En la traducción el sentido de la primera de ellas se ha conservado con bastante fidelidad: «propia de las mujeres siempre ha sido la flaqueza», aunque la afirmación se extiende de las madres en particular a las mujeres en general. La segunda, en cambio, no aparece reflejada en la traducción, de hecho el fragmento castellano cuenta con dos versos menos.

Sin embargo, Lassala emplea estas afirmaciones para contravenirlas después y crear una Clitemnestra que si bien no se opone con tanta severidad a Agamenón como su predecesora clásica, sí que quiere demostrarle que su fortaleza es mayor; pero se trata de una fortaleza más cercana al estoicismo que a la combatividad. Podría considerarse, por consiguiente, este rasgo fruto del tamiz del cristianismo. Clitemnestra le achaca al cabecilla de los griegos que el amor que ella le profesa a su hija no es menor que el de

⁵³⁵ Recordemos que para cuestiones más específicas aportaremos también nuestras propias traducciones del italiano.

él; mas, sin embargo, ella es capaz de mantenerse en pie frente a la adversidad con más entereza que el héroe invicto.⁵³⁶

Tanto la Clitemnestra clásica, como la neoclásica, son presentadas como caracteres fuertes, aunque matizados de distintos modos. Tras haberse enterado, en el episodio tercero, a través del Anciano (v. 873) de que las bodas de Aquiles con Ifigenia son en realidad una artimaña para consumir el sacrificio de la joven en aras de la victoria militar se refiere a su esposo mientras habla con Aquiles en los siguientes términos:

κακός τις ἐστὶ καὶ λίαν ταρβεῖ στρατόν.

(v. 1012)

‘Es un cobarde y teme demasiado al ejército.’

Más tarde y tras un largo parlamento de más de cincuenta versos se atreve a espetarle al rey Agamenón:

τούτων ἄμειψαί μ’ εἴ τι μὴ καλῶς λέγω:

εἰ δ’ εὖ λέλεκται, † νῶϊ μὴ δὴ γε κτάνης †

τὴν σὴν τε κάμην παῖδα, καὶ σῶφρων ἔση.

(vv. 1206-1208)

⁵³⁶ Tengamos en cuenta que aquí todavía Clitemnestra ignora lo que su esposo conoce y piensa que su desasosiego tan sólo es por tener que entregar a su hija en matrimonio a Aquiles y tener que alejarse de ella por este motivo.

‘Respóndeme a estas cosas, si no las digo convenientemente; pero si están bien dichas, no mates a nuestra hija y obrarás con sensatez.’

El planteamiento es distinto: mientras que en la *Ifigenia* de Lassala, Clitemnestra toma como base la debilidad de las mujeres para enfrentarse a Agamenón, el argumento que usa es que un hombre aguerrido no puede mostrarse más pusilánime que una mujer frente a la adversidad del sacrificio; la Clitemnestra eurípidea se enfrenta sin paliativos a Agamenón a través de su fuerza retórica.⁵³⁷ Por ende, no es que el jesuita resalte la fuerza de la reina, sino que muestra a un Agamenón más sensible y quebradizo para equilibrar la balanza y crear en determinados momentos dramáticos una relación más equipolente.

En Racine el acto II está ocupado por las intervenciones de Erifila, Doris, Agamenón, Ifigenia, Clitemnestra y Aquiles en este orden de aparición; en él se comienza a desarrollar la trama de Erifila. Pero no es hasta el acto IV que hay un enfrentamiento directo de la reina con su esposo, tras conocer el engaño por boca de Arcas en el acto III: «il l’attend à l’autel pour la sacrifier» (‘el la espera en el altar para sacrificarla’).⁵³⁸ En la escena se encuentran Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia como ocurriera en la versión lassaliana, con la diferencia de que ahora se encuentra además un

⁵³⁷ La carga retórica del personaje de Clitemnestra ha sido claramente manifiesta desde el *Agamenón* de Esquilo, como hemos indicado anteriormente. Esta elocuencia oratoria persevera en Eurípides y se mantiene en la recreación latina del *Agamenón* de Séneca y desde luego, se conserva perfectamente en Racine. No obstante, a nuestro juicio, la Clitemnestra lassaliana pierde parte de esta fuerza en su discurso porque, enmarcada en los términos de lo que una mujer debía ser en la época y bajo la moral jesuítica, es concebida como una madre que sufre y que intenta evitar los horribles acontecimientos que van a acaecer; pero recurriendo más a implorar la piedad —de Agamenón— y el auxilio —de Aquiles— de los hombres que la rodean que a través de la imposición de su propio criterio al respecto: Hall (2005: 65-68).

⁵³⁸ v. 913

personaje silente, Egina, la esclava personal de Clitemnestra. La reina se dirige aparentemente a su hija, con lo que realmente es un reproche amargamente irónico hacia el caudillo de los griegos:

«Venez, venez, ma fille, on n'attend plus que vous;

Venez remercier un père qui vous aime,

Et qui veut à l'autel vous conduire lui-même.»

(vv. 1168-1170)

‘Venid, venid, hija mía, no esperamos otra cosa que a ti; venid a agradecer a un padre que os ama y que quiere conducirlos al altar el mismo’.⁵³⁹

La soberana cerrará la escena dirigiéndose ahora sí de modo directo a su esposo en un parlamento que comienza con estos magistrales versos:

«Vous ne démentez point une race funeste.

Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.

Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin

Que d'en faire à sa mère un horrible festin.

Barbare ! c'est donc là cet hereux sacrifice

Que vos soins préparoient avec tant d'artifice.

⁵³⁹ Nótese el posible juego de palabras *avant la lettre* con término «autel» (‘altar’) que puede significar, como en castellano, tanto el altar sacrificial, como el altar de la iglesia; por supuesto, somos conscientes de que la segunda acepción nombrada no tendría ningún sentido en época clásica; pero seguro que sí que sería perfectamente reconocible la correspondencia semántica para los espectadores de la época.

Quoi ? l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain

N'a pas, en le traçant, arrêté votre main ?»

(vv. 1249-1256)

‘Vos no desmentís un linaje funesto. Sí, vos tenéis la sangre de Atreo y Tiestes. Verdugo de vuestra hija, no os queda más que ofrecerle a su madre un horrible festín. ¡Bárbaro!, está pues aquí este sacrificio dichoso que vos estáis preparando con tanto artificio. ¿Qué?, ¿el horror de signar esta orden inhumana, no ha detenido tu mano mientras la firmabas?’

En este pasaje, haciendo Racine además un ejercicio de recreación mitológica, la hija de Leda se dirige con fiereza y absoluta censura a Agamenón. Hace alusión, lo que parece innovación del dramaturgo francés respecto a Eurípides, a la estirpe de Agamenón y la terrible atrocidad que cometió su propio padre, Atreo, quien le dio a comer a su hermano la carne de los hijos de éste; una vez más con irónica y profunda amargura, le plantea a su esposo que por qué no, para aumentar aún todavía más —si cabe— su sufrimiento, le sirva también a ella los restos del cuerpo sacrificado de su hija Ifigenia.⁵⁴⁰ Retomando lo dicho anteriormente respecto a Lassala, Racine aquí también

⁵⁴⁰ Atreo, padre de Agamenón, y su hermano Tiestes fueron hijos de Pélope e Hipodamía, ambos matan a su medio hermano Crisipo, fruto de la unión del padre de ambos con una ninfa; Pélope, al enterarse del fratricidio, los repudia maldiciéndolos y echándolos de casa. En una versión antigua de la épica griega primitiva, en la *Almeónida*, Fr. 6 (PEG), ambos se instauran en Micenas y se disputan el poder queriendo para sí un cordero dorado, que aparece en el rebaño de Atreo —según algunas variantes por intersección de Hermes—. Tiestes seduce a la esposa de Atreo, Aérope, para conseguirlo; pero cuando el Sol se da

utiliza el término «barbare» ('bárbaro'), en este caso siendo la reina quien califica de tal a Agamenón en lugar de ser él mismo quien lo haga. Seguidamente, tilda de inhumana la orden dictada por los dioses y condena el hecho de que el rey con su propio puño suscriba la *sentencia de muerte* de la hija de ambos.

A través de los tres dramaturgos puede observarse la evolución del personaje, que si bien es uno de los más fuertes y polémicos dentro de la mitología griega y mantiene esta fuerza en Racine, incluso parece redoblarla y aumentar en acritud retórica, con Lassala se modera; aunque consiga enfrentarse a Agamenón lo hace enarbolando la propia debilidad de ella misma. En general la Clitemnestra setecentista que nos presenta Lassala se muestra más sumisa hacia su esposo y cuando se entera de la suerte que su hija va a correr (Act. 2º, Esc. V, p. 46) no puede más que quebrarse, deshacerse en lágrimas y recurrir a Aquiles como salvador y héroe trágico.

Para terminar de sustentar este pasaje y cerrar acto añadiremos un fragmento del diálogo que en la cuarta y penúltima escena del mismo acontece entre Clitemnestra y Agamenón:

cuenta de ello, invierte su trayectoria, poniéndose por el Este y descubriendo así el engaño de Tiestes. Sin embargo la versión que nos interesa y que en este pasaje se ve reflejada es una mucho más cruenta y oscura tras haber pasado por los autores romanos —Higino, *Fabulas* 88 y 258; Séneca, *Tiestes* (vv. 682-ss); Ovidio, *Ars amatoria* (I, 327-ss); Marcial (3, 45, 1s)—: Atreo expulsa a Tiestes por haber conquistado a su mujer, el segundo consigue llevarse consigo al hijo pequeño del primero, Plístenes. Cuando éste crece es enviado por Tiestes, quien lo había criado como un padre, a matar a Atreo; pero éste se anticipó y mató a su propio hijo sin haber reconocido su identidad. Cuando descubrió la verdad de lo sucedido quiso tomar venganza y mandó llamar a su hermano junto con sus dos hijos para un banquete de reconciliación. Cuando Tiestes terminó de comer, Atreo le mostró las cabezas y las manos de sus hijos, revelándose así que los había asesinado, descuartizado y servido de comer a su propio padre: Harrauer & Hunger (2008: 133-135).

«*AGAM.*- [...]A te del rito
la pompa non conviensi: il grado tuo,
il tuo sesso da te chiede, che intanto
resti nel padiglion. Lascia, che sola
venga meco la figlia.

CLIT.- Come! O sposo,
no, per pietà ti prego, non negarmi
l'accesso al campo.»⁵⁴¹

(Act. 2º, Esc. V, p. 46)

«*AGAM.*- [...] a tu sexo le es debido
el que dentro de la tienda permanezcas
mientras la ejecución y así conmigo
permite que Ifigenia venga sola.

CLIT.- [...] ¿Qué dices? ¡Ah, no, esposo!, te suplico
no me prohíbas el llegar al campo.»

(Act. 2º, Esc. V, p. 30)

Este fragmento nos sirve para apoyar y reafirmar todo lo que hemos desarrollado a partir del primer pasaje de la evolución del personaje de Clitemnestra en Lassala, en

⁵⁴¹ Para el comentario de pasajes hemos variado ligeramente el formato del texto frente a la edición que presentamos en el apéndice final, concretamente lo concerniente a la sangría cuando aparecen los nombres de los personajes, puesto que hemos querido unificarlo con el mismo criterio que el resto de textos, cuyo formato escogido ha sido el que nos ha parecido más conveniente para este último apartado práctico frente a otros textos de carácter ilustrativo que hemos introducido en la parte teórica.

tanto en cuanto que personaje femenino, cuya voluntad se ve supeditada al beneplácito de su esposo. Pensando la reina todavía que Ifigenia se dirigía al matrimonio y no al Hades, Agamenón le prohíbe que acuda a la ceremonia —ya que la ceremonia nupcial no es tal y no quiere que ésta descubra el aciago destino de la joven—; con todo, y aunque la situación sea fruto del engaño, destacan los argumentos de los que el rey se sirve detentando su hegemonía no sólo como líder del ejército, sino también patriarcal: por su género, por ser mujer, no le corresponde estar en un acontecimiento de tan gran boato, las supuestas nupcias de Ifigenia con el héroe. Su papel es el de quedarse en la tienda sin interferir; pues no olvidemos que las pretendidas nupcias, al igual que la tentativa de sacrificial, no son otra cosa que cuestión de Estado, de las que una mujer debe de mantenerse al margen.⁵⁴² Clitemnestra por su parte, le suplica implorándole que la aleje del campo de batalla donde debieran celebrarse las bodas, dejando así patente quién tiene la potestad sobre quién.

Se puede observar, para finalizar, cómo el personaje de Clitemnestra a lo largo de la Historia se ha dividido en dos categorías principalmente: uno con connotaciones positivas, la madre que sufre y no quiere otra cosa que proteger a su hija y otro con connotaciones negativas, la adúltera asesina y pasional, que se suma también al de faceta de madre; pero esta vez, vengadora. La tradición de *Ifigenia en Áulide* recoge sobre todo la primera de las connotaciones, aunque con ecos de la segunda, ecos que cuando llegan a Lassala se pierden en el papel canónico de la madre cristiana.

⁵⁴² Recordemos las equivalencias que ven algunos autores entre el sacrificio de Ifigenia y las pretendidas nupcias como rito de paso ambas.

- Pasaje IV:

«Giacché la sorte amica in questo giorno
alle mie brame arride e'l dolce nodo
amore affrettar vuole; in van la frode,
e d'immensi guerrier l'armato stuolo
rapirmi tenterà dal fianco mio
la cara sposa: e gli uomini e dli dei
affrontar mi vedrai; più non mi curo,
se pure amici o se nemici sono.»

(Act. 3º, Esc. II, p. 41)

«[...] ya que la suerte
te muestra a mis anhelos tan propicia
y Cupido mis dichas adelanta:
de inmensas huestes la arrogancia altiva
intentará sin fruto de mi lado
separar a la esposa más querida;
si tal imaginaren, si emprendiese
acción tan temeraria su osadía,
verán los hombres y verán los dioses
que mi arrojó ocasiona mil ruinas
y en que sean amigos o contrarios.

intereso muy poco.»

(Act. 3º, Esc. II, p. 35)

La acción dramática se ubica en el tercer acto, en el que la figura de Aquiles aparece con fuerza como el gran héroe trágico, siendo ésta una de las innovaciones más importantes que aporta Lassala frente a Eurípides y Racine; innovación, por otro lado, fruto de su tiempo y contexto setecentista. El rey Agamenón ha salido de escena, quedan en ella —por orden de aparición— Aquiles, Clitemnestra, Ifigenia y Timante, cuya intervención resulta crucial, no sólo en este acto, sino en la acción dramática general; pues, como estudiaremos en el siguiente pasaje, es éste quien anuncia el fatal destino de Ifigenia y hace sabedores del mismo a Clitemnestra y Aquiles que hasta el momento eran ajenos a él.

La primera escena la ha ocupado por completo un monólogo de Aquiles en el que se pregunta por qué ha sido llamado por Timante a la tienda de Agamenón, con qué propósito lo ha hecho venir desde el campo de batalla. Seguidamente, en la escena en la que nos encontramos, Aquiles entabla un diálogo con Clitemnestra, siendo la primera vez que ésto sucede, aunque ya hubiera estado en presencia de la reina en la primera escena del segundo acto.

Las primeras intervenciones transcurren cordiales hasta que comienzan las acusaciones mutuas: el héroe piensa que la mano de Ifigenia pudiera serle otorgada a otro y la hija de Leda, pensando que Aquiles pudiera estar urdiendo viles engaños junto

con su esposo, sin saber todavía nada del sacrificio, que la alejarían de su hija, le dirige estas duras palabras: «il mio furor m'additerà la via,/onde giunga al piacer della vendetta» (Act. 3º, Esc. II, p. 40) («mi furor me abrirá fácil camino/de lograr la venganza a la que me incita»). (Act. 3º, Esc. II, p. 35). Como se puede observar, la reina comienza a recuperar su fuerza clásica y si bien se enfrentaba a su esposo de un modo más tibio, hace frente al bravo guerrero de un modo más contundente.⁵⁴³ A partir de ahí, el hijo de Tetis y Peleo, comienza a defender su honorabilidad y la legitimidad de sus sentimientos hacia la princesa.

La elección del presente pasaje resulta relevante por los siguientes temas que en él aparecen, a saber, la cuestión amorosa entre Ifigenia y Aquiles, que como sabemos toma de Racine, la evolución del personaje de Aquiles hasta convertirse en héroe trágico setecentista y seguir el desarrollo del tema de la predestinación a lo largo de la tragedia del que se nos da muestra también en este fragmento, al igual que en muchos otros.

El tema amoroso entra con fuerza en la *Ifigenia* de Lassala, a través de Racine, quien es el impulsor de dicho leitmotiv en las modernas recreaciones de la tragedia; pero es Corneille quien lo introduce en la tragedia clásica francesa —como hemos indicado en apartados anteriores— y a través de ésta pasa a la tragedia neoclásica y

⁵⁴³ Frente a Aquiles no hay unos lazos sagrados del matrimonio, lo que hace que desde un punto de vista católico sea más aceptable el enfrentamiento hacia éste por parte de la reina que hacia su esposo.

cristiana italiana setecentista, no sin suscitar controversia acerca de lo apropiado moralmente que resulta introducir las tramas amorosas como elemento trágico.⁵⁴⁴

En este parlamento de Aquiles el motivo amoroso amparado bajo la sacralidad del matrimonio queda patente mediante dos expresiones clave: «dulce nodo» (‘dulce nudo’) y «cara sposa» (‘querida esposa’). El héroe homérico expresa claramente que sus anhelos le conducen a unirse en el *dulce nudo* del matrimonio con Ifigenia, a quien ya considera no sólo su esposa sino su *querida esposa*, y que el amor que siente por ella le apremia a esta unión. Por lo tanto, no es sólo una cuestión política, Aquiles desea unirse en matrimonio con Ifigenia, y además la ama, tengamos en cuenta que estamos ya casi en la última década del siglo XVIII y que la idea del amor romántico y del matrimonio como culmen de tal —en siglos precedentes había sido considerado como un contrato socioeconómico— fue ampliamente desarrollado durante la literatura del siglo XIX.

Una vez más, es posible comprobar que la traducción castellana no es completamente fidedigna a la versión original italiana, variando también el número de versos —cuatro más en la traducción—. Queremos destacar de ésta, pues, la introducción de una deidad concreta en el pasaje, Cupido, dios romano de la concupiscencia amorosa.⁵⁴⁵ De este modo se reflejan el anhelo y deseos amorosos

⁵⁴⁴ Mattioda (1994: 58-64) No queremos dejar de recordar que la moral de la época no siempre tan uniforme, en nuestro trabajo se ha redundado mucho en la idea de la cristiandad; pero el siglo XVIII se caracterizó sobre todo por ser el siglo del *libertinaje* sobre todo en Francia, país cuya influencia literaria y artística en el resto de Europa fue innegable. Sobre este tema: Duran López (2012) & Vázquez Jiménez (1985).

⁵⁴⁵ Amor o Cupido son las denominaciones que se le da en la literatura romana al dios Eros griego. Aunque en la época clásica pudo asociarse a un amor violento que azota a quien lo sufre y en la Edad Media se representó como la representación del amor carnal como contraposición al amor divino, en la

expresados por Lassala, nótese que se vuelve a recurrir —esta vez en la traducción frente al primer pasaje, en el que la diosa Diana aparecía en la versión original— a una deidad latinizada, en lugar de una deidad primigeniamente griega como cabría esperar de la reformulación de un mito heleno; aunque sabemos que estas traslaciones del aparato divino griego al latino son comunes desde época romana.

Al igual que podemos considerar a Aquiles portador del motivo amoroso a la tragedia lassaliana podemos considerarlo portador del tema heroico, tema que no fue menos controvertido que el primero en el panorama literario setecentista. Según la *Poética* de Aristóteles, el héroe trágico nunca debía de ser completamente virtuoso, sino que debía infundir piedad y terror; también en esta ocasión dicha concepción cambia con Corneille, quien trae a la *tragedia moderna* al perfecto héroe cristiano, santo y mártir.⁵⁴⁶ En la *Ifigenia* de Lassala el personaje de Aquiles se encuentra en un término medio: el verdadero papel de mártir, de portadora de abnegación absoluta, le es otorgado a Ifigenia; pero es Aquiles el héroe salvador capaz de entregarlo todo por amor, su vida misma, completamente virtuoso y sin mácula, alejándose así del paradigma clásico donde los protagonistas, los héroes y heroínas no son nunca completamente piadosos —en el sentido grecorromano— ni completamente malvados, en ellos se equilibran y confluyen todas las pasiones humanas.

Edad Moderna su imagen sirve para representar ya a todos los tipos de amor. En todo caso, en su concepción primitiva se la asocia a las fuerzas primigenias y al caos: Harrauer & Hunger (2006: 301-304) & Grimal (1981: 171-172).

⁵⁴⁶ Mattioda (1994: 149-150)

Por su parte, en la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides Aquiles también habla del matrimonio con Ifigenia; pero no es un héroe salvador como su homónimo setecentista ni muestra un amor tan abnegado, altruista y abiertamente manifiesto:

Ἀχιλλεύς

Ἀγαμέμνωνος παῖ, μακάριόν μέ τις θεῶν

ἔμελλε θήσειν, εἰ τύχοιμι σῶν γάμων.

ζηλῶ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ', Ἑλλάδος δὲ σέ. [...]

(vv. 1404-1406)

‘¡Hija de Agamenón, algún dios me haría feliz, si llegase a casarme contigo. Pues siento celos de Grecia por tu causa y de ti por Grecia.’

El personaje clásico está matizado por claroscuros, no es el héroe de la tragedia; es más, la verdadera heroína trágica en Eurípides —frente a sus predecesoras— es Ifigenia, con quien en cierto modo Aquiles se disputa el protagonismo y la gloria. Durante toda la tragedia no muestra un claro interés amoroso hacia la princesa y no es hasta antes de dirigirse al ara sacrificial que se observa pasión por ella. Pero, a nuestro juicio, se trataría más de una admiración por su nobleza de espíritu que un amor romántico entendido en un sentido moderno.

Por un lado, Aquiles manifiesta la dicha que experimentaría si, por ventura, los dioses consintieran que la desposase; pero no se trata de un amor romántico, sino de conseguir el honor de unirse a aquélla que otorgará la victoria militar. Así pues, por otro

lado, Aquiles en cierto modo envidia a la virgen muchacha, pues será ella en este caso la que se sacrifique por la patria quitándole esplendor al héroe de Troya.

Sin embargo, el Aquiles gallo muestra el más refinado, delicado y exquisito amor por la hija de Agamenón:

Princesse, mon bonheur ne dépend que de vous.

Votre père a l'autel vous destine un époux :

Venez y recevoir un coeur qui vous adore.

(vv. 851-853)

‘Princesa, mi dicha sólo depende de vos. Vuestro padre en el altar os destina un esposo: venid allí a recibir un corazón que os adora.’

Parece ser, en efecto, que el modelo más próximo que toma Lassala para perfilar su personaje es el Aquiles de Racine; pese a que quizás el personaje francés tenga un discurso más lírico y el italiano haya adoptado cierta *rudeza* del clásico. Con todo, los tempos de Racine y Lassala son mucho más aproximados. Es en el acto tercero donde también el personaje raciniano comienza a expresar su amor por la princesa, aunque nos sea hasta la escena cuarta. La estructura del acto también varía respecto a Lassala: la primera escena la ocupa un diálogo entre Clitemnestra y Agamenón frente al monólogo de Aquiles en el jesuita, la segunda escena en cambio se compone de un monólogo de Clitemnestra y la tercera por un monólogo de Aquiles, en el que la reina se encuentra presente. En el pasaje que nos ocupa se encuentra un gran elenco —recordemos que

Racine, de los tres dramaturgos, es el que mayor número de personajes maneja y el que mayor número de éstos hace aparecer en escena simultáneamente— conformado por Aquiles, Clitemnestra, Ifigenia, Erifila, Doris y Egina, pese a que sólo intervengan Aquiles y Erifila. Como se puede observar la trama pasional es más compleja que en la *Ifigenia* lassaliana, pues se añade la figura de Erifila, conformándose un triángulo amoroso en el que las dos muchachas anhelan ser amadas por Aquiles. De hecho, estas palabras del héroe van dirigidas a Erifila, quien paulatinamente habrá de desengañarse y resignarse a perder el amor de Aquiles además de aceptar su aciago destino.

Como última cuestión referente al presente pasaje trataremos el tema de la predestinación, referido en el mismo, tema el cual seguiremos ampliando en otros pasajes del héroe. Brevemente, queremos apuntar que Aquiles alude a la «sorte amica», es decir que nos está indicando que los hados le son propicios como bien se refleja en la traducción castellana: «la suerte te muestra a mis anhelos tan propicia; los elementos clásicos, pues que habíamos visto aflorar, siguen consolidándose conforme avanza la acción dramática, sin llegar nunca dejar totalmente de lado los principios molinistas hacia los cuales, como veremos más adelante, se equilibrará la balanza. De hecho, en el fragmento armonizan orgánicamente todos los elementos estudiados, el topos amoroso va parejo al heroísmo, ya que es el primero quien impulsa al segundo y a su vez todo ello avalado por el beneplácito de los dioses.

- Pasaje V:

«*TIM.*- Or vedrai, se a ragion tardo si scioglie

timido il labbro, trema. Oggi nel campo

Agamennone vuol...credilo: è vero...
sacrificar la figlia. O sventurata,
misera principessa!»

(Act. 3º, Esc. V, p. 46)

«*TIM.*- Veréis con cuanta causa tiembla el labio,
voces no encuentro; el corazón palpita:
Agamenón —es cierto— oy en el campo
intenta —no lo dudes— (¡suerte impía!)
sacrificar a la hija. ¡Oh desdichada
infelice princesa!»

(Act. 3º, Esc. V, p. 40)

El presente pasaje ha sido escogido por ser uno de los puntos de inflexión clave en la trama dramática —momento que hemos nombrado en comentarios anteriores de fragmentos de Eurípides y Racine; pero en el que ahora queremos detenernos—, se trata del instante en el que, en ambos autores, uno de los personajes puramente secundarios se encarga de anunciar y desvelar el engaño tramado por Agamenón y Menelao: Ifigenia va a morir. Como es de esperar, estamos frente a un pasaje con una gran carga dramática.

En primer lugar ubicaremos la acción. Tras haber salido Ifigenia, han quedado en el escena el sirviente Timante, Clitemnestra y Aquiles, quien le ha declarado su amor a la princesa. La escena anterior comienza con Timante advirtiéndole que va a traer

funestas noticias y se cierra con Ifigenia queriéndose dirigir al campo de batalla desconcertada. Este pasaje es muestra de cómo un personaje meramente secundario en determinados puntos de la trama puede tener una importancia capital, pues es su intervención la que cambiará el rumbo de la tragedia.

El sirviente revela, ya sin paliar el mensaje, que Agamenón va a sacrificar a su hija y hace especial hincapié en que es así, en que es verdad aunque sea difícil de creer. Lo que más relevante nos resulta es el modo en el que Lassala adjetiva a Ifigenia: «sventurata» ('desventurada'). Si atendemos a su etimología latina y su consiguiente evolución italiana, se trata de un vocablo con cierta complejidad morfológica, a saber, estamos frente a un participio de perfecto pasivo con *s privativa* procedente de del sustantivo singular femenino italiano *ventura*, que a su vez procede del participio latino de futuro activo plural neutro *ventura*, cuyo singular es *venturum*. Respecto a la semántica el antiguo participio latino proviene del verbo *venio* ('venir'), por lo tanto el participio de futuro en plural significaría 'aquellas cosas que están por venir, lo que está por venir', de ahí que se sustantivara en *ventura* con el significado de 'suerte, destino'.

Por consiguiente, con dicho adjetivo, vuelve a entrar en el argumento el tema de la predestinación, Ifigenia se convierte en aquella cuya suerte no le es propicia, cuyo hado es funesto, dicho significado se ve perfectamente reflejado en el giro de traducción del que se sirve de Cano y Pau, «suerte impía», en que el adjetivo *impía* no está utilizado en el sentido clásico de 'aquella que contraviene a los dioses', sino en la acepción moderna de 'inmisericorde, sin clemencia'. Lassala, pues, no puede escapar al

concepto clásico de la predestinación, que será hilo conductor a lo largo de toda tragedia, aunque consiga guiarlo y por lo tanto pervertirlo, para acercarlo a un punto de vista moralista.

Vemos ahora como trata Eurípides el anuncio del inminente sacrificio de Ifigenia:

Πρεσβύτης

παῖδα σὴν πατὴρ ὁ φύσας αὐτόχειρ μέλλει κτενεῖν.

Κλυταιμίστρα

πῶς; ἀπέπτυσ', ὦ γεραιέ, μῦθον: οὐ γὰρ εὖ φρονεῖς.

Πρεσβύτης

φασγάνῳ λευκὴν φονεύων τῆς τάλαιπώρου δέρην.

(vv. 873-875)

ANC.- A tu hija el padre que la engendró, con sus propias manos, se dispone a matarla.

CLIT.- ¿Cómo? Abomino, oh anciano, tus palabras; pues no razones bien.

ANC.- Con la espada va a cubrir de sangre el blanco cuello de la desdichada.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Hemos optado por traducir el verbo griego φονεύω por ‘cubrir de sangre’ en el sentido de ‘matar sangrientamente’, en lugar de simplemente ‘matar, asesinar’. Para justificar esta elección hemos de dar por válida la relación etimológica del sustantivo φονός (‘asesinato, crimen’) —con clara y evidente relación etimológica al verbo referido— con el adjetivo φοινός, que como significación primigenia tendría ‘rojo’ a la que se le añadirían pronto ‘rojo sangre’ y de ahí ‘sangrante, ensangrentado’ incluso ‘sanguinario, cruel’; pero esta relación, que si bien se viene haciendo desde época antigua no es dada por cierta por todos los estudiosos, pues morfológicamente nos encontraríamos el sufijo -io- que dificultaría la misma raíz y por otro lado, la cercanía semántica también se muestra dudosa. Beeks (2010: 1584) Chantraine (1999: 1219) & Magnien & Lacroix (1969: 2041) Con todo, Erasmo, en su momento también opta por matizar la traducción del verbo con el predicativo al sujeto *cruentus* (‘cruento, sangriento’) que hemos optado por traducir de modo adverbial (‘cruentamente, sangrientamente’).

Tras un largo prolegómeno, como sucede en las tres versiones, hallándose Aquiles, Clitemnestra y el Anciano en escena, este último les desvela a los primeros la terrible verdad sobre el sacrificio de Ifigenia. Véase que formalmente la noticia es revelada en una *esticomitia* entre el Anciano y Clitemnestra, Racine dará un paso más allá, como veremos más adelante. Es Lassala quien rompe con ello, dándole un parlamento más largo al personaje secundario y por lo tanto otorgándole más protagonismo. Asimismo, la escena se presenta mucho más cruenta y sin dulcificar, vemos en ella las reminiscencias homéricas en el estilo, que muchas veces se perdieron en Roma al versionar los mitos, exceptuando, por supuesto y sobre todo a Séneca. Este gusto por lo sangriento del sacrificio, se ha perdido desde luego en Lassala, pues entraría en el gusto de las representaciones cortesanas de la época.

Por su parte, Erasmo, traduce el pasaje del siguiente modo:

«SE.- Nempē filiam tuam, qui sevit ac genuit pater

Ipse mactare cruentus manibus apparat suis.⁵⁴⁸

CLY.- Qui potest? Orationem abominor, senex, tuam;

Non enim mihi videris sapere sanum scilicet.

SE.- Apparat cruentus, inquam, descare ferro

Ense cervicem puellae candidam misserrimae.»

⁵⁴⁸ Nótese la forma verbal específica «mactare» frente a verbos de significado y uso más general tales como *occidere* o *necare*. *Mactare* concretamente hace referencia a ‘sacrificar, inmolar en honor de los dioses’, siendo esta acepción la que ha pasado a ser de común uso en lengua castellana: Segura Munguía (2010: 438).

(vv. 1179-1184)

‘*ANC.*- Ciertamente a tu hija su propio padre, quien la creó y la engendró, se dispone a matarla cruentamente con sus propias manos.

CLIT.- ¿Cómo es posible? Abomino tu discurso, anciano, pues no me parece que ciertamente que estés en tu sano juicio.

ANC.- Prepara sanguinariamente, digo, con férrea espada cortar el blanco cuello de la desdichada muchacha.’

La traducción está realizada con asombrosa fidelidad al original, intentando siempre reflejar con la mayor precisión lo que Eurípides quiso decir y el vocabulario está escogido de la forma más minuciosa. Si bien es cierto que por cada verso griego Erasmo ha tenido que emplear dos versos latinos por ser el latín lengua menos sintética que el griego y querer el humanista recoger con la mayor exactitud la lengua de Homero; se permite algunas reiteraciones enfáticas como «*sevit ac genuit*» (‘creo y engendró’) o «*ferreo ense*» (‘la férrea espada’), sin apenas lugar a duda, por cuestiones métricas.⁵⁴⁹

Finalmente nos encontramos frente al fragmento de Racine en el que se reproduce el mismo momento, en este caso es Arcas, también personaje secundario y sirviente, quien desvela lo que va a acontecer con la joven virgen.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Téngase en cuenta que en latín la palabra más común para designar la espada era *ferrum*, al literal ‘hierro’ una expresión metonímica del material por el todo.

⁵⁵⁰ Hemos optado por dejar el nombre de Arcas traducido así al castellano, siguiendo a Jovellanos; aunque no le hayamos seguido en todas las traducciones de nombres propios. Nos ha parecido asimismo conveniente, por analogía a Calcas —ya que hemos escogido esta variante en lugar de Calcante, pues es también la que se usa en la traducción castellana de la *Ifigenia en Áulide* de Lassala que manejamos—.

«*ARCAS*- Il l'attend à l'autel pour la sacrifier

ACHILLE- Lui !

ALYTEMNESTRE- Sa fille !

IPHIGÉNIE- Mon père !»

(vv. 912-913)

‘*ARCAS*:- Él la espera en el altar para sacrificarla.

AQUILES- ¡Él!

CLYTEMNESTRA- ¡Su hija!

IPHIGENIA- ¡Mi padre!’

Como avanzábamos con anterioridad, estructuralmente la prosodia avanza fluida en los versos de Racine, tomando como claro ejemplo al gran dramaturgo griego; pero el francés va un grado más allá y hace que un solo verso se reparta entre tres personajes. Hemos querido conservar la estructura de la versificación *en escalera* de la edición de la que nos servimos porque el impacto visual también contribuye a acrecentar la fuerza dramática y queríamos dar muestra de ello en nuestro comentario. Otra de las grandes innovaciones de Racine al respecto es introducir a Ifigenia en el pasaje, redoblando así el dramatismo: su amado, su madre y la propia futura víctima del sacrificio se enteran al unísono de la suerte de la desdichada.

Creemos conveniente asimismo hacer notar que aunque Racine trata a Calcas y Euribate de «domestiques» ‘sirvientes, criados’, véase también la diferencia de matiz con la tragedia clásica en la que en stricto sensu, en la traducción de Jovellanos se produce una variación al respecto y son tratados de «oficiales del séquito de Agamenón»: Urzainqui (2010: 25).

Se puede observar, por consiguiente, que con el paso de los siglos hay elementos que se han mantenido en el momento de anunciar que Ifigenia va a ser sacrificada y desvelar el ardid —a parte de los personajes— y otros que han evolucionado. La figura del personaje secundario —sirviente o esclavo, dependiendo de la época— como elemento trascendental se mantiene en los tres tragediógrafos; en cambio, la viveza que le conferían Eurípides y Racine a la escena, se ha convertido en solemnidad en Lassala, al pausar el ritmo del diálogo. Por su parte, el hispanoitaliano dulcifica el momento, en la línea de Racine, que pierde crudeza tornándose más melodramático.

- Pasaje VI:

«ACH.- Ifigenia vivrà. Riposa intanto

sulla mia fe; mentre io respiro, in vano
la destinaro in numi a cruda morte:
questo oracolo mio farà più vero,
che'l van rumore da Calcante sparso.»

(Act. 3º, Esc. VI, p. 51)

«AQUIL.- No morirá Ifigenia: ley precisa

mi palabra ha de ser; en la fe de ella,
señora, descansad: mientras yo viva,
¡quan en vano los hombres y los dioses
a un cruel sacrificio la destinan!
Este oráculo mío más seguro

e infalible será que la divina
voz de Calcas, tan solo por impulso
de su vano capricho proferida.»

(Act. 3º, Esc. VI, p. 45)

Como se ha podido apreciar, Aquiles es uno de los personajes más relevantes de este acto, el objetivo del comentario de este pasaje es profundizar y sostener las tesis apuntadas en el pasaje IV, por lo tanto sólo nos centraremos en Lassala, sin la pretensión de redundar, sino de ampliar.

En el este fragmento se pueden observar claramente tres temas predominantes: el ensalzamiento de la figura de Aquiles como héroe trágico junto con el ensalzamiento de la fe cristiana y la contraposición de la misma al destino. Con él se cierra el tercer acto en una última escena en la que los protagonistas vuelven a ser el hijo de Tetis y Peleo y la reina de Micenas. En ella, Clitemnestra le implora piedad a Aquiles, que se haga cargo de Ifigenia como futuro esposo de ésta que iba a ser y el como tal, como su amado, su prometido, se compromete a salvarla aunque para ello haya de luchar contra el designio de los dioses.

Aquiles afirma tajante: «Ifigenia vivrà» ('Ifigenia vivirá') y no hay otra opción, mientras insta a la reina a que delegue en él y tenga fe. Continúa su discurso aseverando que mientras él viva se enfrentará a los propios númenes y que de nada servirá lo que

hayan dictaminado para Ifigenia.⁵⁵¹ Su palabra, sus acciones y su determinación serán el *verdadero oráculo* que rija el futuro de su amada, las predicciones de Calcas tan sólo son vanos rumores que no tienen que ser dados por verdad. En cuanto a la traducción, respeta el sentido de la original; aunque, como ya hemos visto que es habitual, oscila el número de versos siendo los de la traducción cuatro más.

Lassala, llegados a este punto, está transgrediendo claramente la visión clásica determinista y por analogía —relativa— la jansenista: el ser humano, con sus acciones puede intervenir en su futuro y en el de aquellos que le rodean, la fe y las acciones justas prevalecerán sobre oscuros designios que no se fundamentan en la virtud.

- El sacrificio:

El comentario de pasajes concluirá con el motivo más célebre y el que más controversia y polémica ha suscitado, por las cuestiones literarias y de , así como por su trasfondo moral y filosófico: el sacrificio de Ifigenia. El estudio de este leitmotiv tantas veces recreado, en la cultura grecorromana, bíblica y las literaturas y diversas representaciones occidentales.

A través del sacrificio, Ifigenia se muestra como la verdadera heroína trágica, la que está dispuesta a ofrecer su vida de buen grado por la salvación de la patria, a la que el mismísimo Aquiles envidia. Ha resultado muy fácil cristianizar el mito y tornar a la

⁵⁵¹ Lassala en este pasaje emplea el término ‘númenes’ al literal «numi» en el texto, en un sentido primigenio un numen, en singular, es una emanación de un dios o diosa. Hasta época republicana, en latín (*numen*), debía de ir siempre acompañado de la deidad de la que procedía dicha emanación. A partir de época imperial el termino pasa a conservarse como sinónimo de divinidad, sinónimo que se conserva en épocas posteriores, siendo este el uso que le da nuestro autor: Contreras Valverde, Acebes & Rico Rico (1992: 145).

joven virgen en una mártir dispuesta a inmolarse por el bien común, dejando a la vista su carácter completamente desprendido y altruista.

A través del comentario de este último pasaje trataremos de terminar de perfilar el personaje de Ifigenia y ver cómo se concluye la configuración de todos los temas tratados hasta el momento, así como ver cómo han conseguido solucionar el *conflicto* de del sacrificio nuestros diferentes autores según las el contexto y las expectativas por parte del público en las distintas épocas tratadas.

Comencemos por Lassala:

«*IFIG.*- Morir degg'io.

CLIT.- Tu vaneggi? Morir!, che sento?! O figlia,
così a un cieco furor già t'abandoni?

IFIG.- No, veggo ch'al voler del fato avverso,
arbitro sol delle vicende umane,
gli uomini in vano, in van gli eterni dei
resistono. Voi, sacri amici numi
e tu, Diana, che del popol greco
a me affidatti la comun salute;
accende in me l'amor di gloria, infonde
al mio debbole cor nuovo coraggio.»

(Act. 4º, Esc. III, p. 60-61)

«*IFIG.*- Morir debo.

CLIT.- ¿Estás sin juicio? ¿Morir? ¿Qué escucho, hija,
así arrastrar te dexas de un despecho?

IFIG.- No es despecho, contemplo que a los hados,
de quien solo depender los sucesos
de la fortuna próspera, o contraria,
nadie puede resistir: oíd atentos,
númenes protectores, y tú, Diana,
que la felicidad del pueblo griego
fixaste en mi destino, estad unidos
en mi amparo y defensa: con afectos
de gloria los más vivos inflamadme,
el valor, la constancia y ardimiento
en mi pecho infundid. [...]»

(Act. 4º, Esc. III, p. 54-55)

Nos encontramos en el acto cuarto, en el que ya se empezará a perfilar el quinto, que será el dedicado al sacrificio. El acto ha comenzado con un diálogo entre Clitemnestra e Ifigenia, en el que se ha operado un cambio respecto a Eurípides, en el que dicho diálogo tiene lugar entre la reina y Agamenón. Lassala hace conversar a madre e hija sobre lo acaecido, sobre la terrible noticia que acaban de conocer: Ifigenia debe de ser sacrificada por el bien común de los griegos. A partir de la segunda escena Agamenón se suma al diálogo entre las dos mujeres: la reina defiende cada vez con más

fervor a su hija y el rey trata de justificar sus acciones a través de el *fatum* que parece mostrarse ineludible. Ifigenia está cada vez más convencida de que su destino es morir y no ataca a su padre por ello, cosa que sí hace Clitemnestra de forma lacerante. Agamenón trata de asirse a todo lo que puede, al agravio de Helena, a Diana, para dar a entender que es un padre tierno que ama a su hija, pero que no puede hacer otra cosa más que seguir adelante con el sacrificio.

Observamos como la joven se encamina a su destino con *estoicismo*, asume que su deber es morir por la patria y se dirige a su destino sin pretender eludirlo. Clitemnestra, en cambio, no ve en principio en la actitud de su hija un comportamiento lógico o heroico; sino que lo atribuye a un «ciego furor» ('ciego furor'), una pasión desatada que no va guiada por la razón, es el despecho quien la guía. El discurso de Ifigenia, se torna sumamente clásico en este pasaje y atribuye su conducta a «los hados», se encomienda a los númenes,⁵⁵² y a la propia Diana, que es quien dictamina su destino. A ellos, a los dioses les pide vade valor, pues su corazón es débil por naturaleza: «mio debbole cor». Entendemos que, pese a que se esté tratando de esaltar a Ifigenia como figura heroica y como mártir, la concepción de la mujer de la época, y sobre todo dentro del seno de los jesuitas, debe marcar el retrato que de Ifigenia, como mujer, se hace. El valor que debe de insuflar la divinidad a su corazón viene determinado por el adjetivo

⁵⁵² Recordemos que debe tomarse por una invocación *genérica* a la divinidad.

«nuovo», es decir, es algo que su espíritu nunca antes ha experimentado hasta ahora, una cualidad nueva, no inherente a su naturaleza.⁵⁵³

La traducción castellana, en este caso, es bastante fiel a la versión original y no presenta cambios consustanciales que afecten al sentido del discurso. Ambas versiones, dejan patente un clasicismo manifiesto a través del aparato divino, puramente clásico, y el concepto de orden cosmológico dictaminado por los dioses, imperturbable y no siempre justo; aunque veremos que esta tendencia se revertirá más adelante.

El acto sigue desarrollándose con la intervención de Aquiles, que se une al elenco de personajes sobre el escenario a partir de la escena IV. Clitemnestra, ya desesperada, se ampara en Aquiles, el único que puede rescatar a Ifigenia y salvarla de la muerte. Éste entrará en escena dispuesto a no permitir que aquella que él considera ya su esposa —pues así la nombra—, contraviniendo tanto las leyes humanas como divinas. Culmina el acto con un pequeño diálogo —tan sólo de una intervención por personaje— entre la reina y su hija, en el que a la joven comienzan a fallarle las fuerzas y su madre intenta sosegarla.

Siguiendo esta línea, comienza el quinto acto, en el que Ifigenia prosigue sus lamentos ante la idea de la muerte, su gloria —la que va otorgarle a todos los griegos— se ve empañada por el horror que la atenaza. En esto, la Ifigenia lassaliana se muestra

⁵⁵³ Esta afirmación no es baladí, pues con anterioridad, refiriéndose a Clitemnestra, Lassala ya había afirmado que la «debilidad es propia de mujeres».

vacilante, frente a la clásica y la francesa que se enfrentan con más arrojo al sacrificio, haciendo alarde de más fuerza y entereza:

«*FIG.*- O debole mio cor, palpiti e tremi?

Quai novi moti io sento! Qual tempesta
d'affetti io provo in sen! Sfidavi ardita
pochi momento son la norte stessa
ed or commossa dal timore ondeggi
fatta vil gioco dell'avversa sorte?
Ah! Che vicini a noi gli stessi mali
nuovo terrore infondono: io non vidi
in periglio maior la gloria mia.»

(Act. 5º, Esc. I, p. 69)

«*FIG.*- ¿Qué es esto, corazón? ¿Por qué desmayas?

¿Qué improvisa mudanza te ha trocado?
¿Qué tormenta de afectos me combate?
Con ánimo constante ha poco rato
esperaba la muerte sin horrores;
pero ya llena de ellos me acobardo,
hecha juguete vil de la fortuna:
ya conozco que el mal, si está cercano
nuevo temor engendra, nuevo susto;

nunca en riesgo mayor mi gloria ha estado.»

(Act. 5º, Esc. I, p. 63)

Pero recupera su integridad y por el orgullo de su linaje le confiere y la determinación vuelve a su discurso:

«*FIG.*- [...] ed io me rendo indegna

del nome degli atridi? No, si versi
nell'ara il sangue mio, senza rossore
del suo coraggio in me la degna crede
rammenti'l genitor. Su queste ciglia
inardite omai lagrime imbelli:
da questi affetti deboli si sgombri
il molle sen, la tempestosa mente.

(Act. 5º, Esc. I, p. 70)

«*FIG.*- ¿Pues yo he de ser indigna del renombre
del inmortal Atreo y de sus lauros?

No, en al ara mi sangre se derrame,
no decaigan los timbres heredados
en mi padre por mí; de mis mexillas
al momento se enjague el débil llanto,
sepárese del pecho esta flaqueza,
desháganme del juicio los nublados.»

(Act. 5º, Esc. I, p. 64)

Una vez visto el prolegómeno en el que Ifigenia se encamina hacia el sacrificio, ora dubitativa, ora con firmeza, veamos como se resuelve el desenlace de la tragedia. Conocemos ya que es la escena en la que más variaciones se produce, por diversos motivos: por las distintas sensibilidades del público en cada una de las épocas de cada una de las tragedias, por las diferentes concepciones teológicas y religiosas y por las distintas visiones de la providencia.⁵⁵⁴

Pasemos, pues, a presentar la escena del sacrificio en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Dicha escena nos es narrada a través de una *resis* de mensajero (vv. 1540-1612). Tras la llamada de éste, Clitemnestra sale al exterior y él mismo le cuenta todo lo sucedido. La joven había sido conducida hasta el bosque, hasta el lugar de reunión del campamento de los aqueos donde se congregaron multitud de ellos. Agamenón, al ver avanzar a su hija hacia el altar prorrumpe en llantos y sollozos, pero Ifigenia está dispuesta a seguir hasta su destino:

[...] ὦ πάτερ, πάρειμί σοι:

τοῦμόν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας

καὶ τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίης ὑπερ

θῦσαι δίδωμ' ἔκοῦσα πρὸς βωμόν θεᾶς

ἄγοντας, εἶπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε.

καὶ τοῦπ' ἔμ' εὐτυχεῖτε: καὶ νικηφόρου

⁵⁵⁴ Nótese además que todo apunta a que, como hemos señalado anteriormente, la solución *deus ex machina* de Eurípides parece ser una añadidura mucho más tardía y que por lo tanto es muy probable que pudiera existir otro final más acorde con la época clásica.

δώρου τύχοιτε πατρίδα τ' ἐξίκοισθε γῆν.

πρὸς ταῦτα μὴ ψαύση τις Ἀργείων ἐμοῦ:

σιγῇ παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως.⁵⁵⁵

(vv. 1552-1560)

‘Oh padre, estoy junto a ti: y mi cuerpo, por mi patria y por toda la Hélade, entrego de buen grado para el sacrificio a los que me conducen al altar de la diosa, si en efecto este es el designio divino. Y por lo que a mi respecta, que seáis felices alcanzando el regalo de la lanza victoriosa y lleguéis a la patria. Por estas cosas, que ninguno de los argivos me toque, pues ofreceré en silencio y sin vacilar mi garganta.’⁵⁵⁶

Los ritos propios del sacrificio son llevados a cabo por Calcante mientras Aquiles pronuncia estas palabras dedicadas a la diosa Ártemis:

Ἦ παῖ Ζηνός, ὦ θηροκτόνε,

τὸ λαμπρὸν εἰλίσσοις ἐν εὐφρόνῃ φάος,

δέξαι τὸ θῦμα τόδ' ὃ γέ σοι δωρούμεθα

στρατός τ' Ἀχαιῶν † Ἀγαμέμνων ἄναξ θ' ὀμοῦ, †

ἄχραντον αἶμα καλλιπαρθένου δέρης,

καὶ δὸς γενέσθαι πλοῦν νεῶν ἀπήμονα

Τροίας τε πέργαμ' ἐξελεῖν ἡμᾶς δορί.

(vv. 1570- 1576)

⁵⁵⁵ Para el texto en griego seguimos la siguiente edición: Eurípides, *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, vol 3, Oxford, Clarendon Press, 1913.

⁵⁵⁶ Algo muy similar dice Polixena en *Hécuba* (vv. 548-549) en una escena bastante similar a esta, aunque con otro final.

‘Oh hija de Zeus, oh cazadora de fieras, que haces girar la refulgente luz de los astros en la noche,⁵⁵⁷ acepta esta víctima que, de cierto, te ofrendamos conjuntamente el ejército de los aqueos y el caudillo Agamenón, la sangre inmaculada de un cuello hermosamente virginal, y concédenos una travesía sin peligros y devastar las murallas de Troya con nuestra lanzas.’

Tras este discurso, cuando el sacerdote estaba a punto de asestar el golpe mortal con el afilado puñal se obró el milagro:

[...]θαῦμα δ' ἦν αἴφνης ὄρα̃ν.
πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ἤσθετ' ἄν σαφῶς,
τὴν παρθένον δ' οὐκ εἶδεν οὔ γῆς εἰσέδου.

(vv. 1581- 1583)

‘Pero de repente sucedió un prodigio digno de ver. Pues todo el mundo percibió el estrépito del golpe, pero nadie vio por qué lugar la tierra se la tragó.’

ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ
ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπῆς τε τὴν θέαν,
ἧς αἵματι βωμὸς ἐραίνεται' ἄρδην τῆς θεοῦ.

(vv. 1587-1589)

⁵⁵⁷ Hemos optado en nuestra traducción por usar un plural poético ‘de los astros’; aunque probablemente se refiera en concreto a la luna, ya que la diosa Ártemis se visto claramente vinculada a ella en la mitología clásica.

‘Pues una cierva agonizante yacía en tierra, de gran tamaño y aspecto digno de admirar, el altar de la diosa regado de arriba abajo con su sangre.’

Calcante después del prodigio comunica entonces que la diosa ha preferido no manchar su altar con sangre noble, que ha recibido de buen grado el sacrificio de la cierva y que les concede finalmente los vientos favorables para partir hacia Ilión y arenga a los navegantes a partir de Áulide y cruzar el Egeo. Tras el fenecimiento de la víctima, se realizan las oraciones necesarias para que el ejército saliera victorioso en su empresa.

Termina la *resis* del mensajero y la tragedia finaliza con el júbilo por parte del coro y de Agamenón —frente al escepticismo de sus esposa—, ya que Ifigenia está viva y se encuentra entre los dioses.

Χορός

ὡς ἤδομαί τοι ταῦτ' ἀκούσασ' ἀγγέλου:

ζῶν δ' ἐν θεοῖσι σὸν μένειν φράζει τέκος.

(vv. 1613-1614)

CORO- ‘¡Cómo me alegro de escuchar estas cosas del mensajero!: anuncia que tu hija está viva y que está entre los dioses.’

Ἀγαμέμνων

γύναι, θυγατρὸς ἔνεκ' ὄλβιοι γενοίμεθ' ἄν:

ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὁμιλίαν.

(vv. 1621-1622)

‘AGAMENÓN—¡Mujer, podemos estar felices por nuestra hija! Pues realmente goza de la compañía de los dioses.’

Cierran la tragedia unos versos del Coro animando al ejército griego a conquistar Troya:

Χορός

χαίρων, Ατρείδη, γῆν ἰκοῦ Φρυγίαν,
χαίρων δ' ἐπάνηκε,
κάλλιστά μοι σκῦλ' ἀπὸ Τροίας ἐλών.]”

(vv. 1627-1629)

‘CORO.—¡Ve alegre, Atrida, a la tierra frigia y alegre vuelve, trayéndome contigo los más hermosos despojos de Troya.’

Continuaremos por hacer alusión a la *Ifigenia* de Erasmo, de cuyo estudio se desprende la ausencia de innovaciones en la escena del sacrificio en lo referente al tratamiento del mito. Dado que, como ya hemos estudiado, no se trata de una recreación trágica, sino de traducción de la tragedia. Naturalmente, existen pequeñas variaciones que vienen dadas por las necesidades propias de la traducción, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una traducción en verso y la traducción en ocasiones debe alejarse en mayor o menor grado del original para adecuarse a las exigencias métricas.

Así pues, observamos que en la traducción de Erasmo el sacrificio de Ifigenia transcurre en idénticos términos que en la tragedia original eurípdea. Tras haber sido

conducida al bosque y haberse realizado todos los preparativos y ritos sacrificiales, se obra la sustitución *deus ex machina* de la joven doncella por una cierva:

«[...]sonum

Plagae per auras nemo non sensit palam,

Porro puella nescio quonam loci

Evanit subducta. [...]»

(vv. 2278-2280)

‘Todo el mundo oyó claramente el sonido del golpe, pero la joven se desvaneció, desapareciendo, no sé a dónde’⁵⁵⁸

«Siquidem iacebat cerva palpitans humi,

Visenda vasti mole mira corporis,

Specie decente insignis ac spectabilis,

Cuius cruore imbuta numinis affatim

Undabat ara. [...]»

‘Puesto que yacía una cierva palpitante en el suelo, digna de ser vista, de gran cuerpo, distinguido y admirable, de sorprendentes proporciones y con un grácil aspecto, con cuya sangre inundaba el altar completamente empapado.’

⁵⁵⁸ Todas las traducciones al castellano de la *Iphigenia in Aulide* de Erasmo las hemos realizado expresamente para el presente Trabajo de Investigación.

De modo que —y puesto que se trata de una traducción— el sacrificio de Ifigenia se resuelve en Erasmo del mismo modo que en Eurípides y ésta se salva y se marcha con los dioses:

«*CLY.*- Quis te deorum, gnata, rapuit?»

(v. 2330)

‘*CLIT.*- ¿Qué dios te ha raptado, hija?’

«*AG.*-[...] quippe certum est coelitum

Illam in deum manere contubernio.»

(v. 2338-2339)

‘*AGAM.*- [...]puesto que es cierto que ella permanece en compañía de los dioses celestiales’

Seguimos con la versión que nos ofrece Racine del sacrificio en su *Iphigénie*, en la que —como ya hemos anticipado— sí que son introducidos cambios muy importantes respecto a la resolución del sacrificio. En primer lugar, no es un mensajero quien le anuncia lo sucedido con el sacrificio de Ifigenia, sino Ulises, personaje que ha sido añadido a la tragedia por Racine, entre otros. Así, la última escena de la tragedia de Racine (quinto acto, escena VI) comienza de este modo:

«*ULYSSE.* Non, votre fille vit, et les Dieux son contents.

Rassurez-vous. Le ciel a voulu vous la rendre.»⁵⁵⁹

(vv. 1720-1721)

⁵⁵⁹ Las expresiones cristianizadas comienzan ya a aparecer en Racine, rasgo que persistirá en Lassala.

‘ULISES. No, vuestra hija vive, y los Dioses están contentos.

Tranquilízate. El cielo ha querido devolvéroslo.’⁵⁶⁰

Al igual que la *Ifigenia* de Eurípides sucede algo inesperado que ha salvado la vida de la joven hija de Clitemnestra:

«*CLYTEMNESTRE*

Ma fille! Ah! Price. O ciel! Je demeure éperdue.

*Quel miracle, Seigneur, quel Dieu me l'a rendu?»*⁵⁶¹

(vv. 1729-1730)

‘*CLITEMNESTRA* ¡Mi hija! ¡Ah! Príncipe. ¡Oh cielo! Estoy conmocionada.

¿Qué milagro, Señor, que Dios me la ha traído?’

En segundo lugar, vemos cómo en la tragedia de Racine la salvación de Ifigenia no se lleva a cabo exclusivamente por obra divina, sino que necesita también mediación humana. Aquiles se enfrenta al ejército para rescatar a su amada,⁵⁶² Ulises sigue narrándole lo sucedido a Clitemnestra:

«Voyoit pour elle Achille, et contre elle l’armée;

[...] Achille furieux

Épouvantoit l’armée et partageoit les Dieux.»

(vv. 1738-1740)

⁵⁶⁰ Hemos realizado las traducciones del francés al castellano de la tragedia de Racine, al igual que las de Erasmo, específicamente para el presente Trabajo de investigación.

⁵⁶¹ Clitemnestra pronuncia estas palabras dirigiéndoselas a Ulises.

⁵⁶² En la tragedia de Racine queda claro que Aquiles desea fervientemente casarse con Ifigenia.

‘Aquiles iba a por ella,⁵⁶³ y se encontró con el ejército;
pero aunque iba solamente a por ella, Aquiles furioso
aterroizó al ejército y dividió a los Dioses.’

Se desata entonces una cruenta batalla entre el bando de Aquiles y el bando del ejército, entre los que quieren salvar a Ifigenia y los que quieren sacrificarla.

Otra de las innovaciones que introduce Racine en la escena del sacrificio es el oráculo de Calcante. Calcante avanza de entre el fragor de la batalla y poseído por la Divinidad les comunica a todos que no es el deseo de ésta que Ifigenia sea sacrificada, sino que sea derramada la sangre de Ériphile en su lugar:

«Le Dieu que maintenant vous parle par ma voix
M’explique son oracle et me instruit de son choix.
Un autre sang d’Hélène, une autre Iphigénie
Sur ce bord inmolée y doit laisser sa vie.»

(vv. 1747-1750)

‘La Divinidad que ahora os habla a través de mi voz me explica su oráculo y me cuenta su elección. Alguien de la misma sangre de Helena, otra Ifigenia inmolada sobre este filo debe abandonar la vida.’

Finalmente, el desenlace del sacrificio se aleja totalmente de la versión eurípidea, pues se consume con el derramamiento de sangre humana y además es la nueva víctima,

⁵⁶³ A rescatar a Ifigenia.

quien se autoinmola. Cuando se ve amenazada porque el ejército está a punto de apresarla, decide darse muerte ella misma:

«Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.

A peine son sang coule et fait rougir la terre,

Les Dieux font sur l'autel entendre le tonnerre;

Les vents agitent l'air d'hereux frémissements.»

(vv. 1776-1779)

‘Toma el puñal sagrado, lo hunde en su pecho.

apenas comienza a brotar su sangre y hace enrojecer la tierra,

los Dioses hacen sonar un trueno sobre el altar;

los vientos agitan el aire de favorables brisas.’

Tras ello, se vislumbra a Diana entre las nubes, que vuelve a elevarse para desaparecer. El ejército ha conseguido al fin su propósito mediante la muerte de una joven doncella. Ifigenia llora, pese a todo, por la muerte de su enemiga y se refugia en los brazos de su padre. La tragedia concluye, no con una arenga bélica como sucediera en Eurípides, sino con las palabras de agradecimiento de una madre, Clitemnestra, a los dioses y a Aquiles por la salvación de su hija:

«*CLYTEMNESTRE*. Par quel prix, quel encens, ô ciel !puis-je jamais
Récompenser Achille, et payer tesbienfaits ?»

(vv. 1795-1796)

‘¿Con qué premio, con qué incienso, oh cielo, podré jamás recompensar a Aquiles, y pagar tus favores?’

Racine defiende el cambio de este final, por ser más acorde con lo que un espectador del siglo XVIII esperaría de una tragedia, algo mucho más verosímil que no implicaría la intervención divina.

Concluiremos con la exposición de la escena del sacrificio en la *Ifigenia in Aulide* tragedia Lassala y su consiguiente traducción castellana. La representación del sacrificio está ubicada en el quinto acto, escena X y ocupa las páginas de la 84 a la 85 en la edición italiana y de la 78 a la 79 en la edición castellana.⁵⁶⁴ La escena comienza del mismo modo que en Eurípides, uno de los personajes le narra lo sucedido a Clitmnestra, en este caso Timante: quien en la tragedia de Lassala ha asumido los papeles y las funciones de tres de los personajes euripideos, los dos mensajeros y el anciano.⁵⁶⁵ En este caso Timante asume en concreto el rol de uno de los mensajeros:

«*CLIT.*- Ifigenia mori?

TIM.- No, vive, è salva:

La sua virtù placò l' ira dei Numi.

CLIT.- Ella vive! è pur vero? oh ciel ch'avvenne?»

(Act. 5º, Esc. X, p. 84)

‘*Clitem.* Muri Ifigenia?’

⁵⁶⁴ En ninguna de ambas se encuentran numerados los versos.

⁵⁶⁵ Queremos añadir, además, que Lassala introduce otra innovación en el quinto acto que es la reaparición del personaje de Menelao. Ni Eurípides ni Racine lo hacen aparecer en las partes finales de sus respectivas tragedias.

Tim. No: vive y está libre.

Clitem. ¿Ella vive? ¡qué gozo! Di, ¿está en salvo?

qué placer! Cómo ha sido? Dilo presto.'

(Act. 5º, Esc. X, p. 78)

Como podemos observar Lassala ha recreado la escena, sin realizar una traducción ni de la tragedia de Eurípides ni de la de Racine. Cabe destacar la utilización de deidades romanas («numini») y de expresiones propias del vocabulario cristiano («oh ciel»), que, como ya sabemos, son recurrentes a lo largo de toda la tragedia y comunes a la obra de Racine.

Timante continúa explicando cómo Ifigenia es conducida por su padre hasta el altar, a través de los campos, donde la esperan ya todos —exceptuando su madre— congregados para el sacrificio: el pueblo, la armada y Aquiles. En ello, Lassala sigue el modelo euripideo, que difiere del de Racine, sin tratarse en ningún momento de una traducción.

A continuación Lassala recurre a la inclusión de un oráculo de Calcante inspirado por la divinidad, como ya lo hiciera Racine; aunque con un mensaje distinto:

« [...] Diana amica
placò lo sdegno, più non chiede' sangue
d'Ifìgenia la sua virtude or piega
l'avverso nume. Pria che cada il sole.
si sciogleran da questo lido il legni."»

(Act. 5º, Esc. X, p. 84)

«Oid, oh griegos (dixo) los mandatos
de los cielos. Diana enternecida
templó su enojo, ya por holocausto
no os exige la sangre de Ifigenia;
su virtud las piedades ha excitado
de la deidad contraria: de este puerto
saldrán las naves, antes que al ocaso
el sol llegue»

(Act. 5º, Esc. X, p. 79)

Lassala se aleja en la resolución del sacrificio tanto de Eurípides como de Racine; aunque utiliza el recurso del oráculo que introdujera Racine, Lassala lo modifica. En ello podríamos ver un rasgo de cristianización: pues éste evita el derramamiento de sangre —ya sea humana o animal— como modo de aplacar a la divinidad. Lassala, a nuestro entender, presenta a una deidad más piadosa que la de sus predecesores, capaz de perdonar sin esperar nada a cambio, presentado un modelo de deidad más cercano a los valores morales y al Dios neotestamentarios.

Además, en este fragmento advertimos cómo sigue estando presente el vocabulario cristiano («ciel») y recalca, una vez más, la virtud de la doncella, concepto éste muy presente en el imaginario cristiano.

La última innovación efectuada por Lassala —tanto respecto a Eurípides como respecto a Racine— que señalaremos en esta escena es la constatación de que las bodas entre Ifigenia y Aquiles sí que llegan a llevarse a cabo:

«[...]Dove, gli sposi
dovrà stringer d'amore o fausto nodo.»

(Act. 5º, Esc. X, p. 85)

«Y en los mismos Altares de Diana
el pomposo himeneo preparado
atará en los amantes corazones
de Aquiles e Ifigenia dulce lazo.»

(Act. 5º, Esc. X, p. 80)

Una vez más comprobamos que no se corresponden los versos de la edición italiana con los de la versión española; pero sí que queda patente en ambas ediciones que Ifigenia y Aquiles ya están casados, lo que podría resultar un rasgo más de cristianización, pues el final de la tragedia, además de por la dicha de los griegos por la devolución de los vientos por parte de la diosa, se ve culminado por la consagración de la unión de ambos jóvenes en matrimonio.

La tragedia se cierra con una intervención de Clitemnestra y otra de Agamenón, sucesivamente. En ellas se amalgaman, en cierto modo, tanto los últimos versos de Eurípides como los de Racine; pues Clitemnestra agradece a los dioses la resolución

dichosa de los conflictos —como sucedía en Racine— y Agamenón, por su parte, pronuncia unas palabras patrióticas, emulando al coro de Eurípides. En ninguna de ambas intervenciones podemos hablar de traducciones, sino de recreaciones inspiradas en el autor clásico y el autor francés.

Ahora bien, nuestros estudios nos han llevado a concluir que pese a que Eurípides y Racine son las fuentes principales y las *fuentes confesas* hay otra fuente que creemos que Lassala debió leer o al menos conocer con casi toda seguridad, a la que nos hemos referido en nota al principio del comentario de pasajes: se trata de la ópera *Iphigénie* de Gluck de 1774.⁵⁶⁶ En ella, el *conflicto* del sacrificio se resuelve también a través de la bodas entre Aquiles y Ifigenia: un *lieto fine* tan al gusto de la época y que encaja perfectamente con el ideal cristiano de justicia divina.

⁵⁶⁶ Cuyo original con partitura hemos podido consultar en la *Staatsbibliothek Bamberg*. Posteriormente, hemos podido consultar otras versiones digitalizadas; concretamente una versión sólo con el texto datada en 1788.

4. CONCLUSIONS

After extensive research carried out on Lassala's *Ifigenia in Aulide* in addition to the study of the background that surrounded the tragedy and the author, several conclusions can be drawn. In this section, I will elaborate on the general impressions that can be taken from this thesis as a whole, and then move onto explaining my conclusions regarding particular aspects of Lassala's Iphigenia.

As this research work began developing, the complexity of such an interdisciplinary study quickly became apparent. This resulted in me advancing my knowledge of the classical drama, and more specifically of the Iphigenia's sacrifice myth, while also developing my knowledge in other areas and creating new branches of research.

While delving into *Iphigenia*, my range of study became wider and wider and extended to other fields. As Lassala's *Iphigenia* was written in the late 18th century, twenty-three centuries later than the Euripides version of the myth; Euripides's tragedy was one of the main sources that Lassala drew from. Thus, it is irrefutable that the Ancient Greek literature endured, and indeed continues to endure, in time. Greek myths still prevail and Euripides is the most adaptable ancient tragedian to the Modern and Postmodern Eras.

Throughout these centuries, not only does the Euripides influence remain, but it gave rise to a worthy successor: Racine. Racine was, for many modern authors, a model

as powerful as Euripides. He takes the basic features of the classical French drama from his immediate predecessor, Corneille, and sets them in stone. It's hardly surprising, therefore, that Racine became another main Lassala source. In his *Iphigénie*, Racine utilises the precepts of modern drama, the division in acts, the chorus elimination, and Lassala takes them from him.

The leitmotiv of Iphigenia's sacrifice was one of the more recreated, also transfigured into the Christian imaginary, and it had a great presence in artistic manifestations in the 17th and 18th centuries in Europe. So, contrary to what was thought for many years, *Iphigenia in Aulis* has not been considered a minor drama in Euripides work. Since the Renaissance until the 19th centuries it was highly considered due to its ethic and moral values.

Although Euripides and Racine were one of the main sources of Lassala's *Ifigenia*, there were other direct or indirect sources and factors that had a determinant influence on it. On one hand, there are the humanistic translations, as Erasmus the one, and the several remakes and versions of the myth, as the first Spanish recreations. Additionally, during the 17th and 18th centuries the operas succeeded as the most popular drama genres. Opera was the direct heritage of Ancient Greek drama. Operas were performed mainly in Italy, Germany and France. They developed classical myths, but they also highlighted native myths as well as creating new ones. On the other hand, there are the cultural and intellectual background factors: Christianity, different theological and philosophical movements and the *Settecento* social environment.

Consequently, the first point that will be briefly commented upon is Lassala's *Iphigenia* sources, and this will be explored more concretely in the following sections. It is clear that, Lassala's *confessed sources*, Euripides and Racine, are in fact two of the main sources. Lassala takes, principally, from Euripides the plot and the main characters. He takes from Racine essentially the structure in acts of the drama, the elimination of the chorus and Christian elements in language and the characters portrayal.

Regarding the Erasmus translation of Euripides *Iphigenia*, it is very probable that Lassala knew it and had even read it. The relevance of Erasmus translation is indisputable and due to Lassala's solid classical and humanist education it would be unknown for him. Nevertheless, it does not seem that this translation was one of the main sources of Lassala's tragedy, since I did not find linguistic, semantic or grammar, evidences of it in the Jesuit work. There exists no clear vocabulary or structure key that denotes it. Furthermore, in regard to the study on his biography Lassala was perfectly able to understand Ancient Greek as he was teacher of his subject. It is because of this, that there is no reason to suspect Lassala was not able to read the original Euripides *Iphigenia*.

While the previously mentioned items were apparent, in the thesis there did exist certain points difficult to elucidate. For example, Lassala's play had a new ending opposing Euripides' and Racine's one. The tragedy has a *lieto fine*: the tragic conflict is solved happily. *Lieto fine* was very common in Italian *Settecento* drama, thus is not surprising that the Jesuit adapted the myth to the general literary taste. Thereupon, it

could be argued that Lassala's ending was his own innovation: Achilles and Iphigenia finally get married.

The study of other neoclassical dramas apart from *Iphigenia*, the *scene liriche*, hinted at the hidden source. This was finally obtained from Staatsbibliothek Bamberg: the original Gluck's *Iphigénie en Aulide*, with François Gand Leblanc du Roullet's libretto. The premiere of this opera was on the 19th of April 1774 in the Music Royal Academy of Paris, only five years before Lassala wrote his *Iphigenia in Aulis*.

Obviously Gluck opera was extremely well known, and undoubtedly, Lassala would have known about it. He took the theme of the ending but, as he did with the Greek and French *Iphigenias*, remade it and was careful not to copy it. The result is that whilst writing his tragedy, Lassala had three main sources: Euripides, Racine and Gluck. The last one not admitted by the author.

Now to address the next point; in my study, as well as the original Italian version of the tragedy, I used the Spanish translation of the Julian Cano y Pau: *Ifigenia in Áulide* (1781). In the first approximation of the text, a question was raised; was the translation was done from another different manuscript that was used in the Italian published version? There are some variations in several verses between the two versions, but after the study of the humanistic translations, Erasmus' and Jovellanos' ones, and

some bibliography about the method of translation in the 18th century, there is no reason to think that the Spanish translation is not based upon the Italian published one.¹

Here we finish with conclusions about *Iphigenia* itself: the evolution of myth, the characterization of the characters, giving special attention to the relationship that exists between principal and secondary characters, the contrast between female and male characters and finally, the *fatum* issue. Since these questions have already been studied and discussed at length, more time will not be devoted to them here. Allow us instead to move on to giving further clarity to the remainder of conclusions that feature in this thesis.

The evolution of the myth in Lassala, is mainly evolved from Christianization, a process that began with Racine. Consequently, the aspects found in the writing are conditioned by the prevailing Christian morality of the era where the tragedy was written and from the author himself.

The only point that differs from Christianity is the equilibrium between the main and supporting characters. Lassala respects mainly Euripides, but Racine's plot is more complex in relation to the characters; the leading roles are distributed between Agamemnon, Clytemnestra, Achilles and Iphigenia and clearly the supporting characters would be Timanthes and the Menelaus, the real antagonist. It is clear that we are facing a *choral* tragedy in a modern sense.

¹ One of the manuscripts has been consulted, but it shall be analysed exhaustively in future works.

The female characters in the writing normally have their strength diminished and conform to what was expected of a woman from the perspective of Christianity and eighteenth century society. Meanwhile, the male characters gain in sensibility and heroism. Thus Agamemnon is portrayed to be conforming and meek, while Achilles become the great tragic hero.

With regards to the question of predestination, Lassala expertly deals with two opposing positions; that of Euripides and Racine which is determinist, versus his own indeterminist views. He takes the traditional deterministic premises of myth, but in the end Christian virtue prevails, thus, Lassala achieved the expected *lieto fine*.

After the study, not only of Lassala's *Iphigenia* but also of all his neoclassical work, I shall conclude that their main feature is the eclecticism. Therefore, his dramatic and lyric work is chiefly composed with a classical style, combined with the *Settecento* taste, and also including Christian elements, all without renouncing a literary and mythological classicism.

This profound analysis of the neoclassical work of Manuel Lassala Sangermán has been highly fascinating, given that, building on sources with an incontestable literary relevance, it has provided new reformulations of the myths, transforming them from his contemporary background.

IFIGENIA
IN AULIDE
TRAGEDIA
DELL' AB. EMANUELE LASSALA

*Postquam pietatem publica causa,
rexque patrem vicit, casumque datura cruorem,
fletibus ante aram fletit Iphigenia ministris;
victa dea est.*

Ovid. Metamorph. Lib. I

IN BOLOGNA
A S. TOMMASO D'AQUINO MDCCLXXXIX
CON APPROVAZIONE

ALLA NOBILISSIMA
Signora Contessa
DONNA IPPOLITA CAPRARA
NATA PRINCIPESA SALVIATI

EMANUELE LASSALA

Il Sacrificio d'Ifigenia famoso tanto presso gli antichi autori della storia e del teatro greco, diede, o signora, al pittor Tiamnte il nobile argomento di quel suo celebre quadro, che dai più rinomati scrittori e dai primi maestri vien considerato come ottimo esemplare dell'arte. Aveva egli rappresentato adorna principessa di tutte le grazie, che ben si convenivano al suo sesso, alla sua età ed alla sua condizione: stava ella ritta innanzi all'altare, mostrando ad un tempo espresso agli occhi degli spettatori il generoso carattere di un'anima grande, che non dubita di sacrificarsi pel pubblico bene e quella naturale inquietudine, che nello spirito d'una tenera donzella cagionar doveva il vicino momento del sacrificio. Il gran sacerdote Calcante vi compariva con quel maestoso dolore, ch'era dicevole alla sacra azione del suo ministero: Menelao zio della principessa, Ulisse, Ajace e gli altri principi della Grecia punti dal più vivo cordoglio erano presenti a questo tristo spettacolo; equando sembrava che il pittore avesse talmente esausta la fervida immaginazione con tutti i differenti caratteri del dolore che non era facile esprimere degnamente quello del suo genitore Agamennone; egli con un tratto egualmente ingegnoso che ammirabile contentossi d'ascondere il di lui volto in un velo, lasciando che lo spettatore commosso immaginasse egli stesso l'addolorato sembiante dell'infelice padre.

Una sì bella idea, che fu dipoi felicemente da altri adoperata più volte e con singolar volte eseguita dal Raffaello francese Nicolò Pussino nel suo quadro del germanico r, doveva a ragione da me imitarsi in questo mio lavoro: e giacché lusingarmi non posso di esprimere degnamente i diversi caratteri delle passioni de' personaggi coi vi-

vaci colori e col maestrevole disegno di quel greco pittore; dovea piuttosto, o signora, anzi che offrirvi un'opera debil ed imperfetta, coprire con un denso velo il quadro tutto d'Ifigenia. Ma la benignità, con cui siete solita d'accogliere gli amatori delle arti delle scienze delle belle lettere, mi dà il coraggio di umilmente offerivelo, qualunque egli sia: e mi confido che la vostra bennata inchinazione ed i teneri sentimenti della virtù, che commuovono sì facilmente il vostro cuore, per sovvenire pietosa agl'infelici, correggendo i difetti delle arte, desteranno in voi quei vivi affetti di pietà e di compassione, ch'io destar non potea, nel rappresentarvi le vicende d'una sventurata principessa.

Ne io qui voglio farvi una inutile ed importuna apologia di questo quale siasi tenue lavoro: solo stimerò degno prezzo dell'opera l'accennarvi, che nell'eseguirlo ho seguitato a passo e secondato studiosamente gl'intimi sensi della natura, senza obbliare però gl'insegnamenti dell' arte e la non servile imitazione del Greco Euripide e dell'altro Euripide della Francia, l'imortale Racine; e che dietro la scorta di questi due principi dell'antico e del moderno teatro mi sono argomentato di osservare singolarmente la maggiore semplicità dell'azione e la verità dei sentimenti che si convenivano ai caratteri de' personaggi nelle loro differenti situazioni.

Amerei bensì, o signora, giacché la Fortuna amica me ne ha voluto porgere una opportuna occasione di rammentar degnamente gli antichi nomi e diffondermi nelle lodi delle altre imprese degli avi vostri, che sì famosi renderono per tanti secoli le patrie storie e la di cui memoria conserveranno immortale ai posteri gli eterni fasti della Italia: amerei almeno d'accenare alcuni dei singolari pregi della vostra Persona, che con tutti gli ornamenti del gentil sesso e cogli esempi luminosi d'ogni virtude, nuovo splendore accresce all'antica sublime gloria di vostra gente. Ma questa in vero sarebbe una impresa troppo superiore alle forze del mio debole ingegno; ne io potrei ciò fare senza grave timore d'offender cogl'importuni elogi la vostra modestia. Questa però, benché alle sue lodi risentita di troppo e delicata, meco a ragione non dovrà sdegnarsi, se col fregiare del vostro nome questa mia tragedia, io porgo occasione a chiunque voglia leggermente cogli occhi scorrerla, di ravisare in voi quel perfetto esemplare del generoso spirito di Religione, della costante e non dubbia virtù e degli altri pregi, onde ho procurato formare il virtuoso ed amabil carattere d'Ifigenia.

Ifigenia in Aulide

ATTORI

AGAMENNONE

CLITEMNESTRA

IFIGENIA

ACHILLE

MENELAO

TIMANTE

*La scena è in Aulide nel padiglione
di Agamennone.*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Agamennone

Misero me! Che fò? Chi mi consiglia?

Or ad Auli vedrò giunger la sposa:

ora i passi raddoppia e più s'affretta

la sventurata figlia à questo lido:

ed io pur la tradisco! A cruda morte

la guida un vile inganno! Ella nodrisce

in sen la fiamma di quel primo amore,

ch'io stesso accesi: al figlio d'una dea

la sacra fè promise: ora delusa

dallo splendor della funesta face

d'un mentito imeneo, d'Achille in traccia

s'appressa e che! La cara Ifigenia

omai svenata del furor dei numi

cadrà vittima? Ed io barbaro seco

presso l'ara verrò? Solo in pensarlo

mi ricerca le vene un freddo orrore.

No, Calcante è mendace: in van rammenta

l'oracolo fatal. Non vuole il cielo

opprimer la innocenza: no, Diana

non è crudel. Posso la figlia ancora

involare al periglio. Ah sì, ritorni

Ad Argo, d'Auli fugga. Olà, Timante.

SCENA II

Agamenone, Timante

TIM.- Signor.

AGAM.- Sono ancor giunte?

TIM.- Alcun non vidi.

E chi, mentre l'aurora nacque appena...?

AGAM.- Fuor di me, quello ch'ho fisso in mente,

ognun mi sembra che mi legga in fronte.

Prendi, Timante, questo foglio e corri

incontro a Clitemnestra: per la via,

che dalla reggia d'Argo in Auli guida,

ella s'appressa ed or forse non lungi

sarà da questo lido. Va, t'affretta:

dille che al campo non s'inoltri e ad Argo

rivolga i passi suoi. Del voler mio

poi la ragion qual fra, da questo foglio

le sarà nota.

TIM.- Vo, signor; ma pria

non sdegnarti, se chieggo, fra gli onori

del sovrano comando della Grecia,

quale sventura può di tanto duolo

l'amarezza versar nel core e il pianto

trarre dagli occhi tuoi? Deh, no m'ascondi

la funesta cagion. Ah! Troppo io veggo

non dubbi segni dell' interno affano.

AGAM.- Sono padre e son re: questa è, Timante,

la sorgente fatal de' mali mei.

Quelli felici sono, a qui la sorte
diede viver tranquilli nella pace
di un grado oscuro. Vanne.

TIM.- E che? Signore,
dubiti forse dell'antica fede,
che ti giurai? Perché temi l'arcano
ora scoprirmi? Tindaro altra stima
Facea di me.

AGAM.- La fede, l'amor tuo
mi è ben noto; ma son questi momenti
preziosi: rosseggia in oriente
il nuovo giorno ed arrivare intanto
potrebbe... Ah, parti; tutto poi, Timante,
da me saprai.

TIM.-Signore, a' cenni tuoi
pronto ubbidisco.

SCENA III

Agamennone

I miei nuovi consigli
pietoso or voglia secondare il cielo.
Se frappone Timante un lieve indugio,
ogni speme si tronca e in un momento
saranno all'aura sparsi i voti miei.
Fuggi, o Figlia, lontan da questo lido:
ah, infelice, se il pie metti nel campo!
E quali eccessi allor temere anch'io

Ifigenia in Aulide

Dovrei dall'ira del superbo Achille!
Egli, la Frigia doma, spera in Argo
cinto di verde alloro a Ifigenia
Porger la destra: se l'inganno scopre,
che in Aulide la guida sotto il velo
d'inafausto Imene, a quai trasporti or fia
che l'abbandoni in cieco ardente amore
della vendetta! E chi frenar potrebbe
l'indomito furor, l'insano orgoglio
d'un disperato amante? Perché d'Argo
io la reggia lasciai? Di quante pene
nella oscura voragine m'avvolse
la folle ambizion del greco impero!
Elena infame! Che funesto giorno
fu quello, in cui ti strinse infausto nodo
alla stirpe d'Atreo! Del nostro nome
tu spergiura infidel la gloria oscuri
colla macchia più nera, tu la face
accendi della guerra più funesta
al vincitore stesso. E che, degg'io
servire al comun odio?! Perché in Troia
rivegga al fine il mio german la sposa
e la rapisca in seno al pastor Frigio,
imbrattarmi dovrò del sangue mio
empio e crudele? No, l'amore vano
della gloria non supera gli affecti
ch'ispira la natura. Dell'armata
abbandono l'impero: Menelao,
se dell'infida sposa amor t'accende;

va: la Grecia affidi l'alto grado,
il folle onor della comun vendetta.
S' avido il ciel del sangue degli Atridi
una vittima chiede; cada Ermione
vittima esangue dell'avverso nume:
nel fato acerbo della figlia estinta
dagli occhi tuoi terga la sposa il pianto.
Troppo le smanie d'un geloso core
io secondai finor.

Menelao dentro. Ferma.

AGAM.- Che sento?

SCENA IV

Agamennone, Menelao, Timante

AGAM.- E' Timanti, non parti?!

TIM.- Menelao

il foglio da me chiese e a viva forza
trasse dalle mie mani.

AGAM.- A tanto eccesso

con quale ardir e perchè mai t'innoltri?
Dammi quel foglio. Va, Timante: aspetta
i cenni miei.

SCENA V

Agamennone, Menelao

MEN.- Se ancora fervi in petto

senso alcuno d'onor; guardami, volgi
gli occhi a me, che nel suol fisasti oppressi
da un timido rossor. Il tuo delitto
ti confonde abbastanza ed io non voglio
or accrescere in te la giusta pena
coi rimproveri miei.

AGAM.- Sono innocente,

e re dei greci; nè de' giusti numi
temo lo sdegno, ne d'un folle orgoglio
d'una ira imbelle, traditor, mi curo.

MEN.- No sei un scelerato: in odio vivi

agli uomini, agli dei; nè d'un tiranno
soffrirà più la Grecia il duro giogo.
Giungesti in fine ad avviliti a segno
di vergar questo foglio?

AGAM.- A me lo rendi.

E come ardisci di tentar la fede,
fermare i passi ed assalire armato
il messaggier che de' comandi miei
Apportator fec'io? Gli oscuri arcani,
ch'io servo in petto, a te scoprir non lice.
I disegni, che ascondono i regnanti
agli sguardi del volgo, allora solo
alla luce del dì sparge la fama,
quando a lor sembra ch'opportuno giunge

alla comun salute di svelarli
pronto o tardo il momento. I tuoi trasporti
saprò punir: al fin vedrai che sono
sovranò duce della Greca armata.

MEN.- Gli occhi miei non abbaglia questo insano
tumido fasto del supremo grado:
del grave, altero, minaccioso sguardo,
di quei superbi detti tuoi mi rido
simuli indarno colla vana pompa
di fastose parole il tuo timore
che nascondi nel cor, e tuo mal grado
leggo negli occhi tuoi. Gli oscuri arcani,
i disegni, ch'a me svelar non osi,
gia scoperti mi son da questo foglio.
Col tuo rossor farò palese ai greci
il vile inganno del sovrano duce.

AGAM.- Come! Leggesti'l foglio?

MEN.- Sì, lo lessi.

Ifigenia verrà. Compiango anch'io
il tuo dolore, il suo destin funesto;
ma non fia ver, ch'invendicato io vegga
d'infamia asperso il nome degli atridi
e che impunito nelle patrie mura
la preda asconda il barbaro Trojano.

AGAM.- E ben seguita pur, crudele, il cieco
invincibil destin, che alla vendetta
de i Trojani ti sprona, e ben appaga
l'ardente brama, che del sangue Frigio
avido il molle core arde, e consuma.

Ifigenia in Aulide

Va: dai Greci s'affidi a te l'impero
dell'armata. Io farò ritorno ad Argo
e meco Ifigenia da questo lido
allontanar io voglio.

MEN.- Deh t'arresta
un momento.

AGAM.- Da me che chiedi

MEN.- E dove
il tuo debole cor senza consiglio
or ti guida? Almen temi il giusto sdegno
del nume offeso.

AGAM.- No, da me Diana
chieder non può che versi il puro sangue
d'una innocente vittima.

MEN.- Calcante...

AGAM.- Calcante fu sedotto: in van rammenti
un oracolo falso.

MEN.- Ah, no, germano!
Il tuo periglio alla confusa mente
richiama almen. Poich'ad Ulisse è noto
l'oracol di Calcante; egli l'armata
moverà seco ad inseguir le tracce
della tua fuga e vendicar l'onore
della Grecia. Saranno Argo e Micene
preda del vincitor. Veder già parmi
il tumulto, la strage: ovunque il sangue
innonda ed arsa dalla ultrice fiamma
la reggia cade: tu nelle rovine
sepolto, Clitemnestra, Ifigenia

trucidate...

AGAM.- T'acchetta, Menelao;

de mali incerti la funesta immago
troppo accresce il timor. Del mio periglio
lascia la cura a me: le grazie intanto,
che render deggio a tua mercè, ti rendo,
ancor senza di me l'infida sposa
tu riveder potrai; ancora i greci
senza di me verranno al frigio lido.
Altri duci saran di me più degni,
più felici di me. Lasciami: addio.

SCENA VI

Timante e detti

TIM.- Signor...

AGAM.- Che avvenne?

TIM.- La reina è giunta

e mentre alquanto ella riposa all'ombra
della vicina selva, che l'ingresso
del campo chiude...

AGAM.- Ciel! Che fo? Io resto?

Ah, no, parto!

MEN.- Agamennone, ti ferma.

E quale scampo or fia? Omai la nuova
sparsa ovunque sarà.

TIM.- L'armata al bosco

affollata s'appressa: altro nel campo

Ifigenia in Aulide

non risuona ch'evviva, a Ifigenia
si rivolge ogni sguardo e fortunati
chiamano i genitor.

AGAM.- O sventurata!

Ma che farò? Dubbioso andar vorrei
e vorrei rimaner: l'amor mi sprona
e l'onor mi raffrena. Io mi confondo,
non risolvo e la figlia intanto... O dei!
Va, Timante... no, aspetta.

MEN.- (Che risolve?

Pietà mi desta il suo crudele affanno.)

AGAM.- Cedo al destin. Di Clitemnestra parti
all' incontro, Timante. Alla tua fede
la cura di guidar qui la reina
ora t'impongo. Dille ch'un momento
il padiglione abbandonar non posso.

SCENA VII

Agamenone, Menelao

AGAM.- O barbaro german, tu fosti pria
e or tu sei la cagion de'mali miei.
Argo per te lasciai: tu trattenesti
Timante, tu crudel ed io lontano
senza fi te sarei da questo troppo
a me nemico lido. Eterni Dei!
Il grado ancora del funesto impero
mi condanna a frenare in faccia ai greci

gl'interrotti sospiri, il pianto amaro
 e toglie al core dalla smania oppresso
 lo sfogo almeno dell'accerbo duolo.
 Ah, inumano! Perché non mi rapisci
 dal seno questo cor? Se non ti basta
 il fangue della figlia, versa il mio:
 avido sazia il tuo furor. E come
 nodrir non puoi di mia sventura almeno
 sesnso alcun di pietà? No tu d'Atreo
 nato non sei, da qualche mostro al lume
 di questo ciel nascesti.

MEN.- Il tuo dolore

frena, son vinto e agl'improvvisi moti
 gi pietà non resisto.

AGAM.- Giusti numi!

E che, tu ancora barbaro inumano
 dileggiarmi tu vuoi?!

MEN.- Ah, no, m'arrendo

a' voti tuoi! Che strano ed improvviso
 io provo farsi in me! Faci si volge
 il nostro cor dall'uno all'altro affetto,
 quando l'alma è in tumulto. Io più non sono
 Agamennone, il giuro per la sacra
 ombra del genitor, se forse ancora
 fede prestar non osi a' detti miei:
 non sono quel crudel barbaro mostro,
 ch'avidò d'uman sangue a te poc'anzi
 la vittima chiedea. Sì, Ifigenia,
 che ad Auli giunge omai, teneri sensi

Ifigenia in Aulide

d'amor e di pietà mi destra in petto.
Dal pianto tuo, dal tuo dolor commodo
il mio cor non resiste a tanto affanno:
provo la forza di quel dolce nodo,
con cui natura ognor mi strinse teco
e che nè lieta mai nè avversa sorte
sciogliera non può. Se l'innocente sangue
della figlia esser deve il solo prezzo
d'Elena infame; la tradita fede,
il primo amor, le mie gelose smanie,
io tutto spargo d'un eterno obbligo.
Ogni folle desire, ogni trasporto
di furor, di vendetta in me si tacque:
si disciolga l'armata, s'abbandoni
al trojano la sposa; Ifigenia,
prima ch'al campo ella s'innoltri, teco
ritorni ad Argo. Il ciel secondi i voti
di mia pietade ed a' paterni amplessi,
a' prieghi tuoi nuovo destin la renda.

AGAM.- Che ascolto, quali sono, Menelao,
i sensi tuoi?! Ah, no pietoso il cielo
mai l'innocenza opprime! Or'io reveggo
nel tuo semblante quella prima immago
d'un amabil german, ch'il furor cieco,
il torbido pensier della vendetta
cancellò pria; la tua serena fronte
più non ingombra quella densa nube
di oscuro duolo e di funesto sdegno.
Vieni al mio sen e fra più dolci amplessi

ridona al core oppresso, Menelao,
 un nuovo spirto e tua mercè ritorni
 alla mia mente la smarrita pace.
 Or che la figlia nel periglio estremo
 involvi a cruda morte, ancor la traccia
 impressa in mente del periglio stesso,
 me la renda più cara. A nuova vita
 sorger la veggo in questo giorno e'l nume,
 che sdegnato la vittima chiedea,
 perché sembri più grato agli occhi mei
 più prezioso il dono, vuol, ch'accesa
 l'ardente fiamma in noi del primo amore,
 io da te la riceva. Tu felice
 mi rendi; ne potrà l'avversa sorte
 turbar la nostra pace. Ma deluso
 da un debil lampo di fallace speme
 io mi lusingo. Ah, no!, già troppo al campo
 Ifigenia s'inoltra ed or non lungi
 sarà dal padiglion. Mentre si pasce
 di vana gioja avido il cor, s'appressa
 il momento fatal che'l suo destino
 compier dovrà. No, dell'acerbo fato
 la irrevocabil legge, il colpo atroce
 sovrasta a Ifigenia; nè può sottrarla
 al nudo acciar sulla cadente destra
 la tua tarda pietà.

MEN.- Ma chi potrebbe

bramare sparso il sangue, che la sorte
 d'un oracolo vano più non chiede?

Ifigenia in Aulide

Io l'impresa abbandono, ne dei greci
or più dovrà l'armata i tardi legni
guidare al frigio lido, ne dai numi
chiedo mercé, giaché l'iniquo prezxo
esser dovrebbe la innocenza oppressa.
Al campo andiamo: ai principi di Grecia
si faccia omai palese il voler mio.
Sulla mia fé riposa.

AGAM.- E come spero

che'l frodolente Ulisse i tu consigli
secondar voglia? Se la destra imbelle
col ferro armar non osa i labbri suoi
sparger sapran colle parole accorte
nascosto il reo velen de' vili inganni,
ch'egli a nodrire in cor fu sempre avvezzo.
E fia mai ver che la viltà, la frode
la fñe tradita dal pastor trojano,
la Grecia obblii e senza onor l'armata
riveder voglia le paterne mura?
Ed oferanno ancor vantarsi un tempo
del suo delitto e senza freno ardite
insulteran le barbare nazioni
al greco impero? Ah, no! Ceder è d'uopo
al destino crudel: da un van desio
deluso vuoi ch'io mi lusinghi indarno?

MEN.- La dolce speme, che ci avanza ancora,
in te risveglia. La speranza è'l bene
che resta agl'infelici e mai la nave
fra' ciechi scogli della sponda infida

el prudente nocchier non abbandona.
 Vien meco al padiglion d'Ulisse; pria
 tentar convien colla pietà, coi prieghi,
 di ammollire quel cor. Pietosi i numi
 le nostre brame secondar vorrano
 e ci apriranno facil quella via
 che sì dura ti sembra.

AGAM.- Andiam, si tenti

ogni mezzo; prudenza vuol, che estremo
 effendo il rischio, ognor la vi si cerchi,
 dovunque splenda di speranza un raggio,
 onde il pensirti poi colpa non sia.
 Fra l'ombre intanti degl'incerti auguri
 da Calcante all'armata si nasconda
 l'oracolo fatale; a quali eccessi
 or guidarla potrebbe il falso zelo
 Di vendicari i numi! Al fiero Achille,
 a clitemnestra non scoprir l'arcano,
 pria che fissi'l destin la nostra sorte:
 troppo funesto in me tumulto allora
 di sdegno, e di pietà destar potrebe
 il pianto, il duol, le smanie d'una madre,
 il furor cieco d'un superbo Amante.

Fine dell' Atto Primo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Clitemnestra, Ifigenia

CLIT.- Languir ti veggo lassa, Ifigenia,
dal lungo errore del viaggio: e avvezzo
all'ombra sol della paterna reggia
tenero il fior di tua gentile etade,
i troppo aceso rai del ciel nemico
più soffrir non potea.

IFIG.- Se vinta cede
la debolezza mia, se alcun ristoro
chiedono omai le mie smarrite forze:
della lunga facica il grave peso
già mi rende minor la lieta speme
di rivider el padre in questo giorno,
e di porger la destra al dolce sposo.

CLIT.- Ecco a noi viene il genitor, e seco
guida el Figlio di Tetide.

SCENA II

Agamenone, Achile e dette

CLIT.- Mio sposo.

IFIG.- Mio padre.

AGAM.- Vieni, Clitemnestra: lascia,
ch'io ti stringa fra' più soavi amplessi.
T'apressa, Ifigenia, che di me stesso

sei la parte miglior, la sola mia
più dolce cura, in questo sen riposa.

FIG.- O caro padre, quanta gioja inonda
il mio cor! Quanto a noi benigno arride
il cielo in questo fortunato giorno!
Di tua gloria immortale in ogni luogo
i luminosi rai splendor io veggo:
fra'l tumulto e lo strepito dell'armi
all'aura ovunque sparsi i lieti evviva,
risona il nome del sovrano duce.

ACH.- In sì lieto momento i passi miei
guidò la forte al padiglion: e sembra,
che el comun piacer ella ancor voglia
chiamarmi a parte; ma, reina, vosco
il piè fermar non lice: altrove or'ora
il mio dover chiede.

AGAM.- Parti, Achille:
le schiere di Tessaglia alla partenza
pronte raggiungi; pria che cada il giorno,
sorgerà il vento e dell'armata i duci
di questo lido fuggiran la sposa.

SCENA III

Agamenone, Clitemnestra, Ifigenia

CLIT.- Perchè sì frettoloso parte Achille?
E come? A noi volge lo sguardo appena?
Sì freddo accoglie la novella sposa!

Ifigenia in Aulide

AGAM.- Egli nel campo or'a placar s'afretta
il fier tumulto, che destò poc'anzi
nei tessali guerrier l'ardente brama,
di venir dopo lungo e grave indugio
alla nemica spiaggia. Pich'egli abbia
il loro ardir frenato, al padiglione
farà pronto ritorno. Ma frattanto,
o cara sposa, tu d'Aquile il core
e gli altri sensi ad iscoprir t'avvezza:
ei nelle cure della gloria immerso,
ai bellici pensier solo rivolge
la mente, i voti suoi. Tu sperì indarno,
che in sen possa la molle fiamma
di un dolce amor e che languisca pieno
di morte il volto e palpitante il core,
nei teneri trasporti di un amante.

CLIT.- Ah, la gloria e l'amor ben ponno insieme
regnar nel core umano! E la dolcezza
di un innocente affetti accrescer puote
nuovi e possenti stimoli alla gloria
nei grandi eroi e negli stessi dei.

FIG.- Io d'Achille non chieggo ch'abbandoni
della gloria il sentier: sarebbe allora
egli indegno di me, se dell'amore
nell'ozio vile fra'l terror dell'armi,
seder volesse stanco all'ombra grata
dei primi allori. Manepure, o madre,
di sua virtude or dubitar io deggio,
da van timor commossa. Ei mi promise

la più sicura fede: i pregi suoi
 tu rammentar solevi in Argo, intesi
 dai labbri tuoi, che di sì fausto nodo
 fra i principi di Grecia egli più digno
 sembrava al genitor. Saranno paghi
 i voti miei: della fortuna amica
 il più soave e prezioso dono
 in lui raviso: il suo gentil sembiante,
 i grati accenti, la vivace fiamma,
 che scintilla nei lumi, scopre i moti
 del suo nobile cor. Ma intanto, o padre,
 io di te non favello e sifo altrove
 la mente, gli occhio miei! Sì ardente brama
 ebbi di riverderti e giunta posso
 nodrire altro pensier! Ah, no!, ti priego:
 lascia che mille e mille ardenti baci
 imprima il labbro mio, ch'io stringa al seno
 fra' più soavi amplessi questa destra,
 a cui dal giusto ciel tutto s'assida
 l'onor del greco impero. Il cor commosso
 mi balza in petto e inumidito il ciglio
 dal piacer, vo' saziar l'avidò sguardo;
 mentre nel genitore assiso in trono,
 cinto da venti re, veggo l'immagine
 di giove irato o del guerriero Marte;
 veggo il possente nume della Grecia,
 il terror delle barbare nazioni,
 il vincitor dell'Asia. O! Come inalza
 la tua virtude e alla memoria estrema

Ifigenia in Aulide

de' più tradi nepoti eterno serba
e di nuovo splendore adorno il nome
del grande Atreo! La tua sublime gloria,
che superba mi rende, omai mi sembra
di me farmi maggior; ne mai la Grecia
nei sastri suoi rammenterà altra figlia
più felice di me.

AGAM.- Troppo secondi

i sensi, o figlia, di pietade; troppo
il vano fasto ti delude incauta
e i deboli occhi tuoi funesto abbaglia
lo splendor della gloria. Ah! Non di rado
questo tiranno affetto è la sorgente
de' più accerbi dolor; piacesse ai numi,
ch'io fotrarmi potessi al grave peso
del sovrano comando.

IFIG.- El qual cagione

di si improvviso turbamento ingombra
la tua mente? Qual nuovo arcano asconde
il tuo severo favellar? L'armata
impaziente e del vil ozio stanca,
della partenza sol brama il momento;
propizi sono i numi, i frigio imbelle
trema rinchiuso nelle patrie mura.
Or che può funestar sì lieta sperme?

AGAM.- Sì, Troja fu. Prima che vinta cada,
della nostra virtude al nome solo
la Frigia doma e dal terrore opressa,
temante or vede lampeggiare il fero

e le faci nodrire ultrice fiamma.
Propizio è'l ciel e dell'irato nume
oggi con noi si placherà lo sdegno;
ma... deh mi lascia. (Aime! Barbaro Ulisse!)

IFIG. Io lasciarti! Perché? Da te lontana
viver Potrei?

CLIT. E qual pensier funesto
ti sorge in mente?

AGAM. Ah! No, la mia costanza
più resister non può. Mia figlia... addio.

IFIG. O caro genitor, per questo pianto
di sì gran duolo la cagion mi svela.
Che delitto, signor, mi fece rea
agli occhi tuoi? Il mio crudele affanno
deh ti muova a pietà.

CLIT. Ma qual periglio
or ti sovrasta? Del sublime grado
sparso il livor fra i principi di Grecia
qualche sventura ti minaccia? Forse
ti opprime delle cure il grave peso?

AGAM.- Nell'impero ben soffro quelle pene,
che al mio sguardo nascose lo splendore
del sovrano comando; ma no, questa
non è l'alta cagion di tanto affanno.
Io nutro, aimè, quell'aspide che il seno
mi divora: il mortal veleno sento
serpeggiar per le vene. Io sono il padre
più barbaro e crudele, io stesso sono
il carnefice mio.

Ifigenia in Aulide

IFIG.- Che! Tu crudele!

Il re più giusto, i più amorevol padre!

AGAM. Per pietà, Ifigenia, taci o t'invola

al mio sguardo. Ah, non fai!, quanto gli accenti
si dolci un tempo or tormentosi e amari
mi trafiggono il cor. Date non posso
sperar conforto, anz'inasprisi io sento
coi detti tuoi quella, che tu lasciasti
pur troppo impressa in me, mortal ferita.

IFIG.- Io la cagion di questi affanni tuoi?

O me infelice! Ah padre, per l'amore
ch'una volta... No, ancor sono innocente.
Eccomi a' piedi tuoi: in che t'ofessi?
Tradita sono. Qual nero sospetto
nel tuo cor mi fa rea?

AGAM.- Che affano è questo!

Datemi, o giusti numi, un cor più forte
o meno aspra rendete la virtude.

No, figlia, non temer: sorgi e riposa
in questo sen tranquila. E chi potrebbe
colla ombra nera di sospeti ingiusti
macchiar la tua virtude? Sì, innocente
tu sei; se sosti rea, il tuo delitto
avrebbe estinta in me l'ardente fiamma
di quell'amor, che dalla prima etade
ho nodrito per te. Pur troppo è avvezzo
il mio tenero core alla dolcezza
di rivolger gli sguardi a quel sembante,
che in te sembrò scolpir Venere stessa,

Di stringer fra la braccia il caro pegno
 di un innocente amor. Ah!, la natura
 nel cor d'un padre vuol mostrare appieno,
 a quai trasporti, à quali eccessi puote
 guidare un puro affetto e in van procura
 col lampo passagier d'un debil foco
 pareggiar questa fiamma un folle amante.
 Come potrò nella deserta reggia
 io lontano da te senza speranza
 trarre di duolo e di amarezza sparsi
 i tardi giorni miei, veder che sempre
 riede l'aurora e sempre cade il sole
 e il di s'affretta per lasciarmi immerso
 nell'ombre oscure e nella eterna notte
 d'una mortal tristezza? Ogni momento
 I luoghi stessi, ove l'amor solea
 guidarmi a te, mi desteranno in mente
 le rimembranze amare degli antichi
 già trascorsi piacer. Dovunque pria
 tu solevi de'tuoi lieti trastulli
 chiamarmi a parte, l'inquieto sguardo
 volgerò in van e nel cristallo stesso,
 diananzi a cui ordinando il crine sparso
 l'arte accrescea atua beltà ornamento,
 cercherò almen di te la fida immagine
 impressa un dì; ma fuggitiva altrove
 sarà dispersa e cancellata ovunque
 esser solea, per mio tormento solo
 fissa e scolpita in mente, gli occhi miei

Ifigenia in Aulide

fuora di me la cercheranno indarno.
Deluso allora e dalla smania oppresso,
errante ognor fra le deserte mura
porterò incerto il piede: all'aura sparsi
i miei sospiri, mille volte e mille
chiamerò il nome tuo; ma tu lontana
da me sarai forse racchiusa in seno
di regione ai mortali stessi ignota:
altra risposta non avrò, che il mesto
silenzio apportator di nuove pene;
né l'ecco tardo imiterà altre voce,
che il replicar fingendo il flebil suono.
Del nome tuo e de' sopiri miei.

FIG. - O caro genitor, come riveggo
acceso quell'ardor, che pria nascosto
sotto un cenere freddo agli occhi miei,
in te estinto credea! Se ancor ti sembro
degnà dell'amor tuo, se quella sono
ch'esser per te solea; rieder mi sento
al cor languente la smarrita pace:
serena omai la tempestosa mente
eplacato il tumulto in dolce calma,
che improvviso destò un pensier funesto;
né il timor né la speme né l'amore
la lieta sorte cangierà, che teco
farmi comune alla natura piacque.
Per ubbidire a' cenni tuoi, la destra
ad Achille porgea: di amor la fiamma,
che nascente scintilla accesa appena,

estinta omai farà. Da me lontana
 ogni altra cura, ogni straniero affetto
 scacciato dal mio sen non anco avvezzo
 di un ben mentito alla fallace speme,
 a te il candido fiore oggi ridono
 dei puri voti miei. Detesto, aborro
 i molli lacci, la servil catena
 d'un infausto imeneo: sciolta dal nodo
 di dura schiavitù respiro all'ombra
 dell'impero paterno l'aura lieta
 della primiera libertà; felice
 godrò i piacer soavi, la dolcezza
 di un puro amor dell'innocenza amico
 e della madre al fianco i giorni miei
 io compirò nella paterna reggia.
 Perché la sorte vuol tiranna e rea
 che dagli amplessi tuoi fott'altro cielo
 ora dell'onde la pianura immensa
 frapposta m'allontani? Perché al meno
 or teco non mi lice, al suol nemico
 volgendo il passi, seguitar le tracce
 e spettatrice far maggior la pompa
 del tuo trionfo nei trojani lidi?
 No, né il furor dell'aquilone insano,
 dell'onde tempestose l'altro nembo,
 né del nemico sanguinoso acciaro
 il fatal lampo né l'ardente fiamma
 delle faci trojane in me potrebbe
 destar vile temore all'ombra, al fianco

Ifigenia in Aulide

del genitor. Ma in van nodrir poss'io
quessto folle desir. Va, parti, mieti
dei folti allori la seconda messe,
che di scamandro nella verde riva
germogliar veggo e ch'orneranno sparsa
da nobile sudor, da sangue ostile
l'altera. Va, vinci, trionfa:
la tua breve dimora in poche lune
compirà la vittoria. Io in Argo intanto
porgerò voti al ciel, perché il momento
già da quest'ora sospirato affreti
di rivederti. Quante e quante volte
dall'alta reggia nella nota via
gli attenti sguardi fisserò! Ma quando
al fine carico di nemiche spoglie
ritornar ti vedrò, come affanosa
volando a te, nelle paterne braccia
verserò i molle pianto! Eterno sia
il nostro amor: nella cadente etade,
finché l'aura vital respiri, ognora
ti verrò appresso né l'avversa sorte
potrà rapirmi dagli amplessi tuoi.

AGAM.- Ah, Ifigenia!, nodrir sì lieta speme
no non poss'io. Dobbiam cedere al duro
implacabil destin: vogliono i numi
che ti perda; le forze dei mortali
non bastano a turbar l'ordine eterno
dei divini voler. Se mai la rea
inconstante fortuna la tua sorte

cangiar volesse un tempo; allor richiama
tutto il valor di tua virtude, allora
ti venga in mente questo acerbo affanno
del tuo dolente Genitor. Altrove
portarmi or ora deggio: va, riposa
nella vicina stanza e porgi intanto
alle languenti membra alcun ristoro.

IFIG.- A' cenni tuoi, padre, ubbidisco. Or fia
che'l dolce sonno chiuda gli occhi miei,
giacchè veggon placato il fiero sdegni,
che pria temea dal minaccioso sguardo:
e appresso a te, dell'amor tuo sicura,
il cor trnaquilo il moto ugual ripiglia.

AGAM.- Breve piacer di questi amplessi à quanto
duro prezzo t'aquisto! Ame! Già sento,
che bien meno la mia costanza. Addio.
(O virtù degna di miglior destino!)

SCENA IV

Agamenone, Clitemnestra

AGAM.- Condoni, o Clitemnestra, questo pianto
all'amore d'un padre. Non ti sembri
viltade indegna del sovrano duce
delle schiere di Grecia: non si vanti
della nemica debolezza, tremi
il perfido trojano; ancor gli Atridi
spiran vendetta, ancor la fiamma, il ferro

Ifigenia in Aulide

di sangue inonderà la reggia ostile.
No, del barbaro l'ira non pavento,
del molle frigio traditor mi rido;
ma debole languente in me non posso
frenare il duolo e in faccia a Ifigenia
il coraggio, lo sprito m'abbandona.
E perché di versare di versare il pianto amaro
dinanzi a te nel seno d'una figlia
io dovrei arrossir? Le fiere stesse,
prive del caro pegno, empion di grida
e meste voci le foreste, i monti:
io soggiaccio alle leggi, che ai mortali
scolpite in core la natura scrisse.

CLIT.- Di meraviglia e di stupor sorpresa
abbandonarti veggo a questi eccessi
di soverchio dolor. La debolezza
a una madre conviensi e pur'io vanto
di te maggior costanza. Né minore
è l'amor mio, non è minor la pena,
che provo in perder la più cara parte
di me stessa; ma pur io sono ancora
più forte d'Agamennone? Un eroe
cede al colpo fatale, a cui resiste
in me costante la pieghevol tempra
del debol sesso, del materno core?
Regione il vuol né dalle patrie leggi,
né dal costume della Grecia antico
lice aspettar, che duopo nuovi lustri
di sua tenera etade il fior cadente

languisca al fin nella paterna reggia.
E quale sposo può scieglier la sorte
nei pregi ugual, non che maggior d'Achille?
Ei vanta frai mortali l'alta schiatta
del sangue d'una dea: ei di Peleo
la gloria antica, il regno di Tessaglia
rende maggior e nell'impero greco,
come la luna in ciel fra gli altri fuochi,
brilla superbo ed i minori lumi
degli altri re col suo splendor nasconde.

AGAM.- Anch'io m'arrendo a questo dura legge
del fier destino; né il dolor ritarda
il passi miei. Il cielo in questo giorno
i voti dell'armata al fin seconda:
il vento amico turberà dell'onde
il mobil piano e gonfierà le vele
dei tardi legni: omai per me s'appressa
quel fatale momento in cui de' numi
si compirà el voler. Io deggio pria
guidare Ifigenia innazi all'ara:
e ad aprestar la pompa al sacro rito.
Convien che or venga al campo.

CLIT.- Ti rammenti
d'inmolare una vittima alla dea,
che lieto imene chiama sempre a parte
de la gioja nuzial?

AGAM.- No, non l'obblio.

(Questo pensier pur troppo il cor mi opprime.)

CLIT.- O caro sposo quel momento affretta,

Ifigenia in Aulide

per cui tanto sospiro: omai nel campo
seder teco dovrò nell'alto grado
dell'impero di Grecia: lo splendore
di venti re, che del sovrano duce
le tracce seguirán, dell'imeneo
la pompa accresce: io sentirò chiamarmi
madre dal figlio d'una dea. O come
giunge tarda quell'ora a voti miei!

AGAM.- Ma richiama alla mente, o cara sposa,
che dovrà circondarmi all'ara intorno
l'armato stuol di mille e mille uniti
assolatti guerrier. Veder già parmi,
come in tumulto tutto il campo ondeggia:
lo strepito dell'armi e dei destrieri,
l'alte grida del popol, dell'armata
mi par già di sentir. A te del rito
la pompa non conviensi: il grado tuo,
il tuo sesso da te chiede, che intanto
resti nel padiglion. Lascia, che sola
venga meco la figlia.

CLIT.- Come! O sposo,
no, per pietà ti prego, non negarmi
l'accesso al campo. Meco Ifigenia
venne ad Auli: con lei venir degg'io
ancora innazi all'ara. E chi la face
nuziale porterà? La sacra pompa
e chi aprestar dovrà?

AGAM.- Io.

CLIT.- Tu! Non vedi

ch'al genitor della novella sposa
non convien quest'ufficio?

AGAM.- Ora non lice

eseguirlo alla madre.

CLIT.- Ma io non posso...

AGAM.- Taci. Basta: non più. Giacché finora

ne la ragion ti muove ne i mei prieghi
bastano a raffrenare un van desio;
udisti quel che voglio or ti comando
che fuor del padiglion non volga il piede.

SCENA V

Clitemnestra

CLIT.- Quale ingiusto voler dal sacro rito

una madre allontana! A questo lido
i miei passi affrettai, pensando innanzi
all'ara comparir fastosa e meco
guidare Ifigenia al nuovo sposo:

or delusa vedrò si lieta speme!

Ed arrossir dovrò confusa in faccia

all'armata! Perché le mura d'Argo

lasciai? Perché senza consiglio il piede

in Aulide fermai? Troppo superbo

ora lo sposo rende il nuovo impero.

Volge lo sguardo appena e non si degna

Ifigenia in Aulide

di fermarsi un momento! E ben non abbia
d'un cieco amante i teneri trasporti;
ma ai primi moti di un nascente amore
sensibile non è? Dovra gli uffizi
trascurar che il costume dallo sposo
novello chiede? Ah, no! Troppo avvilito
pur veggo il grado mio. Or che lo sposo
al campo parte, al padiglione Achille
chiamar io voglio: s'ei non ha rossore
di comparirmi innanzi; vo' ch'intenda
da' labori miei chi sono e qual'onore
ei render debba al grado della figlia,
che omai non cura o che superbo sprezza.

Fine dell'Atto

Secondo

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Achille

La reina da me che vuol? Timante
perché dal campo al padiglion mi guida?
Sarà pur vero quel rumor, che ad arte
da Ulisse sparso, a me poc'anzi incerto
oscuro giunse? Ma perché vorrebbe
ora stringere amore il fausto nodo
fra'l tumulto dell'armi? Altri pensieri
da noi la gloria chiede. In questo giorno
se pur la sorte vuol ch'a Ifigenia
porga la destra, né aspettar mi lice
il ritorno da Troja: non dovea,
pria di giunger la figlia, a me esser noto
il voler d'Agamennone? Il sospetto
della tradita fede è troppo indegno
e di lei e di me. Da qual rivale
deluso esser potrei? E qual ragione
render potrebbe il genitor? Dovrebbe
egli tremar: dovrebbe il giusto sdegno
paventare il rival, la figlia stessa.
Ma dove omai t'innoltri? E non rammenti
chi sei, Achille? Languirai dubbioso
nei sospetti d'amore? Ecco l'armata
s'apesta alla partenza: il ciel ti guida
all'erto aspro sentier di gloria e intanto
la tua mente si turba, il cor s'afanna

Ifigenia in Aulide

nelle gelose smanie? Ah, no! Si sgombri
questo vile pensier: richiama in mente
il tuo destin, l'antico amor di gloria,
il volere del ciel, l'onor di Grecia.

SCENA II

Clitemnestra, Achille

CLIT.- O gran figlio di Teti, il Greco impero
T'assida Menelao: va, parti; aspersa
la frigia omai dell'inimico sangue,
ornamento maggior, nuovo splendore
accresceti dovrà; di tua virtude
quel lido innalzi un monumento eterno.

ACH.- Bella figlia di Leda, forse un tempo
di tue veraci lodi il mio valore
degnò mi renderà; no, sì gran nome
non meritai finor. La impresa è tutta
affidata agli Atridi ed al tuo sposo,
dace supremo, il ciel riserva il vanto
di vendicar l'onor del greco impero.
Io felice sarò, se a'cenni miei
pronte le schiere di Tessaglia i vostri
sencondan di Agamennone: i suoi passi
io seguitando ognor, presso le mura
della città nemica il verde alloro
riceverò da lui, che la alta chioma
ornerà sparsa del nemico sangue.

Ma se la sorte al fin resiste avversa
 all'armata di Grecia e il ciel nemico
 vuol que Troja non pera; s'egli chiede
 il sangue dello sposo, i gieorni miei
 io compirò nella fatale impresa
 e vicina alla tomba degli atridi
 un tempo osserverà sul frigio lido
 l'ignoto passagier la tomba mia.

CLIT.- Troppo, Achille, la mente, il cor t'ignombra

un vano amor di gloria; nuovi affetti
 nodrire il cor dovrebbe in questo giorno
 non men possente della insana voglia
 di un fallace rumor, che sparso al vento
 non sempre invola il nome a un cieco obbligo.

Non merta Ifigenia, che tu rivolga
 a lei tutti pensier? Sì freddo accogli
 la nuova sposa, che dal patrio suolo
 viene in traccia di te?

ACH.- Che sento, è vera

quella voce ch'a me nel campo giunse?!
 Ma come, io non dovrei...?!

CLIT.- E tenti forse

tu dileggiarmi ancor? No, giuro ai numi;
 vedrai che sono madre e non reina,
 io saprò vendicarmi.

ACH.- Deh t'accheta.

Questa nuova, reina, ignota appieno
 essermi non dovea. Di qualche frode
 in me cresce il sospetto: avrebbe Achille

Ifigenia in Aulide

nell'amore un rivale? Ad altri forse
or la sposa dovrà porger la destra?
Ed io sarò tradito? E non ramenta
la fé che mi giurò? La mia vendetta
il rival qualsisia, la insida sposa,
il genitor, tu stessa non paventi?

CLIT.- Ma qual rivale fingi? Io non comprendo
i sensi tuoi. Lo sposo a te m'ingiunse
di guidar qui la figlia: viene, disse;
prima chi'o parta d'Auli, vo' che stringa
Achille e Ifigenia il sacro nodo.

ACH.- Dal tuo Sposo finor sì lieta nuova
non intesi, o reina. Perché pria,
quando nel padiglion sì lungo tempo
io seco mi trattenni, ei della figlia
non favellòmi almeno? E qual ragione
render potrà del suo silenzio?

CLIT.- In darno
tu mi simuli'l ver, vi siete entrambi
accordati a tradirmi. Il vile inganno
di scoprir non mi curo, io fuggo d'Auli;
poiché lontana dalle insidie altrove
guidata avrò la figlia, allor sicura
il mio furor m'additerà la via,
onde giunga al piacer della vendetta.

ACH.- Ferma, reina.

CLIT.- E ben, che vuoi?

ACH.- Tu dunque
chiamare ardisti traditor Achille?

Ed io taccio! Ed io l'ira, il mio furore
 raffreno ancor! Reina, al grado tuo,
 al debil sesso i falli tuoi condono.
 A vili inganni Achille non fu avezzo:
 ingiusta mi condanni e insiem confondi
 l'innocente col reo. Se cieche insidie
 da Agamennone temi; in tua disesa
 vegliar saprò: il mio sprezzato onore,
 della sposa il periglio, in fuoco d'ira,
 mi sprona acceso alla común vendetta.
 Giacché la sortea mica in questo giorno
 alle mie brame arride e'l dolce nodo
 amore affrettar vuole; in van la frode,
 e d'immensi guerrier l'armato stuolo
 rapirmi tenterà dal fianco mio
 la cara sposa: e gli uomini e dli dei
 affrontar mi vedrai; più non mi curo,
 se pure amici o se nemici sono.

CLIT.- Non arroffisci di languire acceso
 nella fiamma d'amor? Ah, no! Va, sgombra
 questi vili pensier: ti chiama altrove
 il tuo nobil destin, l'onor di Grecia.
 Non erano poc'anzi questi stessi,
 Achille, i sensi tuoi? Sarà pur vero
 che el tuo core incostante or'alla gloria,
 or'all'amore facile s'arrenda?

ACH.- Inconstante non è chi suo mal grado
 alle vicende della instabil sorte
 un tempo cede e piega il cor, nodrito

Ifigenia in Aulide

da lieta intanto e lusinghiera speme.
Solo in Argo sperai, la fronte adorna
dal ferto vincitor, innanzi ai numi
acquistar nella sposa il caro dono
promesso un dì: per meritar frattanto
dei miei sudor questo superbo prezzo
e si degna mercede, ognor le mente
della gloria ai pensier primi rivolsi,
lasciando il core in preda al solo affetto,
ch'in me regnò finor. Ma quando intesi
da' labbri tuoi, che'l genitor la figlia
or guida a me che vuole che vuole in questo giorno
rendrermi appien felice; allora in seno
il cor sentí comosso da' trasporti
d'isolito piacer e dell'amore
a' più teneri moti senza freno
lasciai libero il corso. Né di gloria
si tacque in me il pensier; l'amore stesso
della gloria desir nuovo m'accende
e nei Trojani a vendicar mi sprona
la macvhaia aspersa al sangue degli Atridi,
a cui mi stringe omai sì fausto nodo.

CLIT.- Amor, ch'in te destò sì dolci moti
or secondi propizio i voti miei.
Ma che farò, se dallo sposo, Achille,
tradita sono?

ACH.- Ora m'afretto al campo
in traccia d'Agamennone: svelato
vedro'l fatale arcano: i suoi disegni

più nasconder non può. Tu frena intanto
 infunesto pensier de la vendetta,
 S'io secondar volessi in me lo sdegno,
 se non placassi gl'improvvisi moti
 del tacito furor, ch'al nome solo
 d'un vile inganno in me s'accende; asperso
 di quel perfido sangue mi vedresti
 far qui ritorno. Egl'impunito un tempo
 potrà vantarsi dell'oscura frode,
 che ad Achille nascpse? Or voglio pria
 da lui ritarre il ver. Poi qual si sia,
 o reina, il cimento, a me la cura
 lascia di vindicarti; a' cenni tuoi
 l'armate schiere di Tessaglia meco
 pronte saranno.

CLIT.- Va: la nostra sorte
 al tuo valore assido.

ACH.- Ed io non deggio
 pria riveder la sposa? Ah, ch'ella forse
 fra timidi pensieri incerta ondeggia
 e di' ingrato m'accusa! Ma frattanto
 io pentirmi potrei, s'ora mi fugge
 questo solo momento. Chi sa, dove
 Agamennone sia? Quali saranno
 i suoi consigli? No: parto. Reina,
 tu, se alla sposa mai sorgesse in mente
 di me qualche sospetto, ogni atro nembo
 fa ch'in le si dilegui e l'assicura
 di mia costanza.

Ifigenia in Aulide

CLIT.- Ecco, ella viene.

SCENA III

Ifigenia e detti

IFIG.- O madre,

il padre mi lasciò: sì lungo tempo
tu m'abbandoni ancor?

CLIT.- No, figlia, vieni.

Io lascarti?! Ah!, tu sei la dolce cura
l'unico mio pensier. Sei giunta in questo
opportuno momento: ecco lo sposo,
ch'a te l'ardente amor, non ben placato
il tumulto de' suoi, cal campo guida.

ACH.- A' voti miei or la fortuna amica

a questo luogo i passi tuoi rivolge.
In Auli ti riveggo e pur io temo
ch'un dolce errore ancor gli occhi deluda.
La tua beltà, la tua virtude, i pregi
che furo dalla fama ovunque sparsi,
la Grecia tutta ammira: a te fedele
sento crescere in me quel primo amore,
che ti giurai e rendo grazie al cielo,
che or'appagando in me ardente brama.
In questo di vuol, che di lieto. Imnene
in Auli accesa splenda omai la face.

IFIG.- O caro sposo, la speranza tarda
e i miei desir'oltrepassò la sorte.

Rachiusa d'Argo nelle patrie mura
 io sospirai questo momento e solo
 rivederti credea, quando dei greci
 fra le superbe schiere trionfante,
 tu dall'Asia giungessi a questa arena.
 Ma qual gioja improvvisa il cor m'inonda
 quale ignota cagione o qual consiglio
 or de' pietosi numi cangiar vuole
 il mio primier destino? A te la destra
 io porgerò nel campo! A noi comune
 la tua gloria vedrà l'età futura!
 Questo sarà per me de' giorni miei,
 il giorno piu felice: io bien comprendo
 l'onor qual sia, dove m'innalza amore;
 ma del timido core i dolci sensi
 il tardo labbro secondar non puote.

ACH.- Quel che il labbro non dice, o cara sposa,
 il moller sguardo, l'arrossir modesto
 me lo spiega abastanza. Sì, tu desti,
 tu prima accendi in me d'amor la fiamma
 e alla gloria mi sproni. Piaccia al cielo,
 che oppressa omai dalle rovine sia
 l'antica sede del trojano impero
 e io rivedendo le paterne mura
 carico di spoglie, a' piedi tuoti le renda.
 De' miei sudori il premio farà degno,
 se, i barbari puniti, all'ombra grata
 della reggia compir mi lice teco
 in pace eterna i tardi giorni miei.

SCENA IV

Timante e detti

TIM.- Di quali nuove, aime! Vengo, reina,
funesto apportator!

CLIT.- Che fu? Ti spiega.

IFIG.- Che mai avvenne?

TIM.- In sì fatal cimento
i miei consigli almeno il ciel secondi.
Agamennone... O dei!

IFIG.- Qualche sventura
accade al genitor?

TIM.- Egli è pur salvo:
altro saper non dei. Convien, reina,
ch'Ifigenia si scosti.

CLIT.- Quale oscuro
arcano è questo? Alla vicina stanza
or vanne, o figlia, omai ti seguio anch'io.

IFIG.- A' tuoi cenni ubbidisco. Ciel!, che fia?

SCENA V

Clitemnestra, Achille, Timante

ACH.- Io parto ancor.

CLIT.- T'arresta.

TIM.- Ferma, Achille:

forse in questo periglio la difesa
a te commise il ciel.

CLIT.- E ben.

TIM.- T'è nota

la mia fede, o reina?

CLIT.- Sì.

TIM.- Ora dunque

io fedel non sarei, se a te nascosto...
ma pur m'inorridisco.

CLIT.- Io tutta gelo.

Oime!, che mai sarà?

ACH.- Parla, finisci,

TIM.- Or vedrai, se a ragion tardo si scioglie
timido il labbro, trema. Oggi nel campo
Agamennone vuol...credilo: è vero...
sacrificar la figlia. O sventurata,
misera principessa!

CLIT.- Eterni dei!

Che ascolto?!

ACH.- Tu deliri vecchio o sogni?

TIM.- Pur troppo è ver: non ti lusinghi indarno
l'antico amor e la pietà del padre.

CLIT.- La figlia! Il padre!

ACH.- Ma che sento?! In tanta

ira, in tanto furoregli trascorse?

TIM.- Se mendace non è Calcante, ai greci
questa vittima chiede il ciel nemico.

CLIT.- Il ciel vorrebbe la innocenza oppressa?

Ifigenia in Aulide

Inumano, crudele il proprio sangue
verserà il genitor!

ACH.- Ecco svelato,

o reina, l'arcano: ecco l'insidie
dello sposo scoperte. Anima vile!
E il grave peso de sì orrendo mostro
la terra soffrirà?

CLIT.- Perciò poc' anzi

non appressarmi a l'ara egli m'ingiunse.
Ma no, verrò: prima che cada estinta
al mia fianco la figlia, il tuo furore
in me faziar potrai. Barbaro!

TIM.- Intanto

t'abbandoni, o reina, a un pianto imbelle,
a un inutil dolor. Son preziosi
questi momenti ed involar la figlia
omai conviesi al genitor. Io pronto
ad eseguirli, attendo i cenni tuoi.

SCENA VI

Clitemnestra, Achille

CLIT.- Che fò? Dove m'aggio? Aimè infelice!

ACH.- Barbaro genitor, a questi eccessi

or ti guida la folle ambizione,
lo sfrenato furor! Tiranno obblii
le sacre leggi, che nel core impresse
la natura scolpi! Del tuo silenzio

la funesta cagione al fin comprendo
 e speravi, che ognor'a me nasconti
 fossero i tuoi disegni? Or che svelaro
 veggo il fatale arcano, alla vendetta
 s'apre'l barco, o reina. Il giusto sdegno
 il traditor paventi, degli atridi
 il nome vile ai secoli più tardi
 seco rammenterà la giusta pena
 di sì atroce delitto.

Io vederla svenar? Solo al pensarlo
 cieco furor m'accende. Il nome mio
 nascose un vile inganno? Ed io dovrei
 del furro degli atridi esser ministro?
 Ah!, non sia ver, ch'il traditor si vanti
 d'aver un tempo dilleggiato Achille.

CLIT.- Si giusti sensi deh, signor, seconda:
 vendica l'onor tuo; tremi, arrossisca
 l'indegno genitor; la dolce figlia
 quella vita infelice, ch'io le diedi
 or riceva da te. Ma che improvviso
 afferro in sen mi sorge! Qual m'agghiaccia
 importuna pietà! So che lo sposo
 è barbaro, è crudele, egli è tiranno;
 ma pur egli è mio sposo. In mezzo all'ira
 il mio cor mi tradisce: il primo amore
 in me estinguer non posso. Frena alquanto
 il tuo furore, Achille: la prudenza
 non è nemica del valor e l'uomo
 coll'amor si governa. Quei la forza

Ifigenia in Aulide

opprimer dee, che si spogliar dei sensi
d'amore e di virtù. Lascia, che pria
tenti con la ragion, tenti col pianto
d'amollire quel cor: forse pietoso
ai prieghi miei si piegherà.

ACH.- Reina,

troppo falaci son questi consigli
d'un cieco amor. E vuoi ch'a incerti evento
la sorte assidi della sposa? Lascia,
che la giusta vendetta affreti: addio.

CLIT.- Achille, ferma per pietà; diviso

fra lo sposo e la figlia il cor paventa
nuove sventure. Questa figlia stessa,
che salvarmi tu vuoi; sì, questa è il pegno
dell'amor dello sposo. A quali eccessi
il destin mi condusse! O perder deggio
e abandonar a la figlia? O se la rendi
a me salva, sarà de giorni suoi
il solo prezzo, aime! Del caro sposo
il sangue sparso? Or che tu stesso provi
la forza dell'amor nel dolce nodo,
che alla figlia ti stringe; il sacro nome
di sposo deh rammenta. Ah!, sì, raffrena
il tuo furore, Achille: abbi pietade
d'una sposa infelice.

ACH.- E ben m'arrendo

al tuo voler; a' prieghi tuoi ritardo
allo sposo la pena che chiedea
l'indegno padre. E ben si tenti ancora

questa facile via, per dove splende
 la sola che avanza incerta speme.
 Ei l'arbitro farà del suo destino.
 Se quel pèrfido cor si piega, insieme
 tu sposo e figlia salvi. Se inumano
 al molle pianto, a' prieghi tuoi resiste;
 fra la turba confusa dei ministri,
 turbato il sacro rito, questo acciario
 m'aprirà nuova via; fumante ancora
 del sangue di Calacante e dello stesso
 sposo indegno, il vedran le ármate schiere
 nel campo lampeggiare intorno
 e punir quell'a audace che appressarsi
 ardisca a Ifigenia. Se la fortuna
 mi fosse avversa, al fianco suo trassitto
 io cadrò; insiem confuso il nostro sangue,
 almeno versi la dolente sposa
 in questo seno i suoi sospiri estremi.
 Ma non temer, che arrise ognor'amica
 la sorte a achille e scorrer io mi sento
 per queste vene il sangue d'una dea.

CLIT.- No, vivi, Achille: il ciel ti diè la vita
 per fare altri felici.

ACH.- Io parto in traccia
 dello sposo. Se intanto egli ritorno
 facesse al padiglion, tu l'armi adopra
 dei tuo sesso, i sospiri, i pianti: anch'io
 adoperò le mie, che in campo mai
 contra i nemici adopro indarno.

Ifigenia in Aulide

CLIT.- Tu sei tu'l nostro asilo, onde, se i numi
veglian sopra di noi, com'egli è vero,
di tua virtude avrai degna mercede;
presso i tardi nepoti ai dì futuri
immortale verrà'l nome d'Achille.

ACH.- Ifigenia vivrà. Riposa intanto
sulla mia fe; mentre io respiro, in vano
la destinaro in numi a cruda morte:
questo oracolo mio farà più vero,
che'l van rumore da Calcante sparso.

Fine dell'Atto

Terzo

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Clitemnestra, Ifigenia

IFIG.- So quanto, o madre, il mio dover m'impone:

indagar quell'arcano a me non lice,
che Timante svelò; ma da quell'ora
i tuoi sospiri, il tuo continuo pianto
mi fanno presagir mali più gravi,
di quel che forse or fia.

CLIT.- Ah!, no; più atroce

esser non può. Sarete, iniusti numi,
sarete fazi omai; vibraste pure
contra di me l'ultimo colpo. Io sono
la madre più infelice.

IFIG.- Che sventura

or tu minaccia il ciel? Gli affani tuoi
come placar poss'io? Perhè m'ascondi
sì lungo tempo dell'amaro pianto
la funesta cagion? Deh non negarmi
quest'unico solievo che mi avanza
e ch'a e puo recar qualche conforto,
di compartiré almen l'ecerbo duolo.

CLIT.- No, prudenza da me chiede frattanto

questo lungo silenzio e non mi lascia
altro sfogo che'l pianto; s'io potessi
il duol fenare in sen, la tua pietade,
o figlia, non avrei destata indarno
con questo amaro lagrimar. Se al fine

Ifigenia in Aulide

la legge del destin cangiar non posso,
pur tropo noto a te sarà fra poco
questo fatale arcano. Or voglio sola
provar tutto il rigor dil fato avverso:
la molle compasión, l'imbelle pianto
e un débole conforto, quando el male impedir non si può.

IFIG.- Ma la tua pena
sarà divisa almen.

CLIT.- Anzi la tua
accrescerà la mia. Lasciami, o figlia.
Ah, se sapessi...!

IFIG.- Il mio crudele affanno
deh ti muova a pietade. Il vero, o madre,
finche da' labbri tuoi comprenda appieno,
io pace non avrò.

CLIT.- Se tanto brami,
ch'io l'arcano ti scopra; sappi... Ah!, forse
egli si pieggherà; perchè recarti...?
Ma se frattanto, oime! Lo sposo...

IFIG.- Il padre!
Egli è pur salvo.

CLIT.- Sì. Piacesse ai numi
ch'ei fosse estinto pria, del suo delitto
avrebbe il traditor la giusta pena.

IFIG.- Il padre traditor, ma come, il padre?!

CLIT.- Sì: traditore, barbaro, inumano.

IFIG.- No, Timante è mendace.

CLIT.- Ascolta, o figlia.
Il ver'omai nasconder più non poddo.

Troppo ti dissi già con questi tronchi
ed interrotti accenti o pure il tutto
appien tacer dovea. Ma temo ancora
ch'ei ti sorprenda incauta. Senti, o figlia,
e inorridisci: il padre il sangue tuo
egli versar vorrebbe.

FIG.- Ciel, che sento?!

Il padre, il sangue mio! Di che son rea?

CLIT.- Lo sposo erede del furor d'Atreo...
eccolo.

FIG.- Madre, oime! Dove me ascondo?

CLIT.- Vieni presso di me.

SCENA II

Agamenone e detti

AGAM.- (Tradito sono?)

Del sacro rito la solemne pompa
apprestaro i ministri: viene, o figlia.

CLIT.- E lo sposo dov'è?

AGAM.- Nel campo. Come,

Ifigenia, tu piangi! Tu guardarmi
ardisci appena! Gli occhi altrove fisi
col velo ancor nascondi! Il padre fuggi!

FIG.- Misera me! Che fo?

CLIT.- Più non sei padre:
sei un vil traditor.

Ifigenia in Aulide

AGAM.- Numi, ch'ascolto!

Tu vaneggi? S'innoltra a questi eccessi
una sposa?

CLIT.- Con quello infausto nodo

perché mi strinse tecoil delfin reo?
Giorno fatale, in cui venne alla luce
di questo ciel la sventurata figlia?

AGAM.-L'ardir raffrena ormai: si folle orgoglio

sapró punir. Che insolito linguaggio
or'io sento da te?

CLIT.- Con questi accenti

a te favellar deggio. Pensi ancora,
come finor facesti, sotto il velo
d'una finta pietà con vile inganno
dilleggiarmi, tradirmi? No crudele,
no barbaro inumano non potrai
rapirmmi Ifigenia. A' piedi tuoi
cadrò prima traffita, prendi'l ferro,
mi squarcia il sen, imbratta nel mio sangue
la destra micidal; in me, t'apressa,
appaga il tuo furor.

IFIG.- Aimé infelice!

AGAM.- O ingiusti numi! Ah!, se vedessi, o figlia,

da qual mortale affanno il core oppresso...
ma inesorabil chiede il sangue tuo
la dura legge del crudel destino.

CLIT.- Sotto il cieco voler del destin reo

i suoi disegni coprono i malvagi.
A una vana sfrenata ambizione,

a un folle amor di gloria la tua figlia
 sacrifici, abbandoni. Anima vile!
 Questo è'l voler, questa è la dura legge
 del destino. Ma no, del tuo misfatto
 il fruto non godrai. La ira dei numi,
 il fulmine del ciel piombi sul capo
 del scelerato genitor e affretti
 la mia vendetta; o pur, se il cielo avverso
 guida l'armata errante al frigio lido,
 alle mure de Troja t'insegisca
 la vendetta dei numi, del delitto
 il rimorso crudel, tutti i tormenti
 delle furie. Si vuol la infame sposa
 riveder Menelao, vittima sia
 del suo furor Ermione: la figlia
 mora, pur mora il padre, degli atridi
 viva pur sola la memoria infame...
 Ah, no!, sposo, perdona: di una madre
 non accender lo sdegno, non sforzarmi
 ad odiarti. Per quel primo amore,
 per quel primier momento in cui ti piacqui,
 per queste amare lagrime che spargo
 a' piedi tuoi, pietà, signor, di questa
 figlia infelice... Tu sospiri e taci?

FIG.- Caro padre, se ancor non sono indegna
 di questo dolce nome, a' piedi tuoi
 pietà, chiede, signor, la sventurata
 Ifigenia. La voce oma dal pianto,
 dai sospiri interrota non mi lascia...

Ifigenia in Aulide

E tu mi vedi piangere?

AGAM.- Ah, sorgete!

FIG.- In che t'offessi mai? S'io sono rea,
m'incenerisca il ciel: tremante il suolo,
per sepelirmi negli abissi, m'apra
le profonde voragini, se rea
d'alcun delitto sono. I passi miei
la mia madre osservò; dell'amor tuo
ti sembrai degna e quando fosse rea,
la etade, il sesso, che?! Signor, non merta
senso alcun di pietà? Deh, ti rammenta
il lieto giorno, in cui de' miei germani
io prima ti chiamai padre e tu pria
di tutti ancora mi chiamasti figlia.
Ricordati, che'l primo dolce peso
io fui delle tue dolce braccia, ch'ebbi pria
i cari aci ed i soavi amplessi.
Io pur sono la stessa, per l'amore
che una volta... Ma tu non me rispondi?
Tu sospiri e da me gli occhi rivolgi?
Guardami, padre, almen; del primo amore
in pegno almen mi lascia un dolce sguardo.
Ah!, son tradita, una calunnia infame
nel tuo cor mi fa rea. Voi giusti numi,
voi, che vedete l'innocenza oppressa,
soccorretemi almen. Io non resisto
a tanto affano. Aime!

AGAM.- No, cara figlia,

io barbaro non son: io sono padre.

I frenati sospiri, il pianto, ah! Troppo
 mostrando il duol onde'l mio core oppresso
 respira apena; ma la dura sorte,
 l'oracol di Calcante, il ciel nemico
 a una morte immatura ti condanna.
 Né in sì fatal cimento alcuna via
 per lo scampo trovai: quanti sospiri,
 quante lagrime in van furono sparse!
 Vedi l'armata, che assollata intorno
 il vento amico ed il momento alfine
 dal ciel presisso alla partenza brama
 ed insini che s'apra ai nostri sponda,
 nel campo freme, mormora, minaccia
 il tumulto, la strange. Ah!, pensa, o figlia,
 che far poss'io? A venti re superbi,
 a mille armati legni, al fior de Grecia
 lo spavento il terror di tutta l'Asia,
 io resister potrei? Se sento in vano
 involarti al periglio, la rovina
 d'Argo e Micene, dalle ultrici fiamme
 arsa la reggia, il sangue degli atridi
 fino all'ultima stilla in mille morti
 con nota infame sparso, opra saranno
 del furor dell'armata; il nume offeso
 portando ovunque la crudel vendetta,
 ci inseguirà sino alle patrie mura.
 Che farò? Figlia, in van pietà mi chiedi,
 cedee è d'uopo alla implavabil sorte.

FIG. - Dunque scampo non v'è? Morir degg'io?

Ifigenia in Aulide

CLIT.- E a costo ancor dell'innocente sangue
il barbaro, il crudele Menelao
dai numi chiede la infidele Sposa?

AGAM.- Eg i anzi vuol, che dalla Greca armata
già non si compia la fatale impresa
e la sposa abbandona.

CLIT.- Menelao
del re trojano la vendetta obblia?
L'odio depone? Ed il suo cor non punge
la infedeletà della sperfiura sposa?
Dunque l'armata si disciolga e quale
nova cagion in questo lido i greci
trattener puote?

AGAM.- Il figlio di Laerte
il frodolente Ulisse di Calcante
l'oracolo svelò: di Menelao
vil debolezza chiama i nuovi sensi
di tenera pietà. Dal falso zelo
sedotti i duci alla comun vendetta
nuovo furore accende.

CLIT.- E tu d'Ulisse
temi gl'iganni? Tu, supremo duce,
non sei de' greci? Va, nel gran consiglio
il tuo volere spiega o dell'impero
lascia l'iniquo grado.

AGAM.- Ah!, cara sposa,
noi barbari non siamo, no dei greci
questi non sono i sensi; il solo amore
di gloria e di virtù, la lieta speme

di vendicar l'onor del greco impero,
le nostre schiere alla partenza sprona.
Il vento sorgerà, vogliono i numi
punire il frigio traditor, Diana
ci assicura il trionfo e ti lusinghi
che senza onor l'armata il patrio suolo
riveder voglia?

CLIT.- So, ch'un re de' greci
purché la figlia vittima non cada,
abbandona l'impresa.

AGAM.- Chi?

CLIT.- Vuol' anche
o salvarla o morir.

AGAM.- È forse Achille?

CLIT.- Achille, sì; l'oracol di Calcante,
gl'inganni tuoi, tutto nel campo intese:
ond'egli freme e mi giurò poc'anzi
che nell'ara, turbanto il sacro rito,
versererà il sangue tuo. No, caro sposo,
la tua vita è in periglio or mi rapisce
e lo sposo e la figlia un solo giorno!

AGAM.- Achille! O Dei! M'è noto il suo furore,
il suo sfrenato orgoglio; nell'armata
de' fidi suoi lo stuol nuovo tumulto
omai destar potrà. M'affreto al campo,
saprò frenar i tuoi trasporti. Intanto
Ifigenia... che fò? No, parto, addio.

IFIG.- Padre, ti ferma, sentí. Ah, non m'ascolta!

SCENA III

Clitemnestra, Ifigenia

CLIT.- E si confonde e fugge, il suo delitto
l'invola al nostro sguardo.

IFIG.- Andiamo, o madre.

CLIT.- Dove?

IFIG.- Al campo. Il furor, le occulte insidie
d'Achille io temo; fai quanto m'è cara
del genitor la vita.

CLIT.- Che?! Frattanto
te stessa obblivi e dell'indegno padre
ti spaventa il periglio? No, deponi
questo vano timor; Achille spera
che a' nostri prieghi, al nostro pianto al fine
si pieghi il padre; nè alle insidie avvezzo
credi il figlio di Tetide. Rammenta,
o figlia, solo in qual duro cimento
egli ti mise.

IFIG.- Della sorte mia
più curarmi non deggio, al destin reo
cedere è d'uopo.

CLIT.- E che?

IFIG.- Morir degg'io.

CLIT.- Tu vaneggi? Morir!, che sento?! O figlia,
così a un cieco furor già t'abandoni?

IFIG.- No, veggo ch'al voler del fato avverso,
arbitro sol delle vicende umane,

gli uomini in vano, in van gli eterni dei
 resistono. Voi, sacri amici numi
 e tu, Diana, che del popol greco
 a me affidatti la comun salute;
 accende in me l'amor di gloria, infonde
 al mio debbole cor nuovo coraggio.
 Ah!, sì, mi sento già piena del nume
 e maggior di me stessa, un novo spirto
 mi ricerca le vene. In me si compia
 il voler del destin, nell'ara il sangue
 si versi e ben morirò; vissi abbastanza.

CLIT.- Ifigenia, ch'insolito coraggio,
 che furor nuovo è questo? Tenati prieghi,
 tanti sospiri e lagrime poc'anzi
 versar ti vidi ed ora sul momento
 un improvviso fuoco un nuovo spirto
 in te si desta! Come! Acceso veggio
 d'ardente fiamma il pallido sembiante!
 Con dolce sguardo, con sereno ciglio
 nulla temi, la morte stessa affronti!

IFIG.- Di Calcante l'oracolo a me pria
 era ignoto, l'autor della mia morte
 il genitor credea; ond'a ragione
 or che de' mali miei la causa scopro,
 mentre dal primo error la mente è sgombra,
 destarsi nuovi affeti in cor mi sento.
 Questo non è cieco furor: Diana,
 l'onor di Grecia, degli Atridi'l nome,
 lo stesso genitor, Achille stesso

Ifigenia in Aulide

accende in me di gloria e di vertude
l'ardente amor e nell' imbelle etade
questo sostien la debolezza mia.

L'uomo reo strascinato si conduca
al tempio da' ministri; all'ara viene
la vittima innocente, ove le inalza
la sua virtude un monumento eterno.

In fin che sparti gl'infelici avanzi
della rovina del trojano impero.

D'oscura macchia porteranno aspersa
nella deserta Frigia ai dì futuri
d'Elena seco la memoria infame,
vivrà'l nome immortal d'Ifigenia.

E ben morirò. Perché fra gli altri nacque
chi sol vive à se stesso? i giorni miei
ho compiti, nè avrò vissuto in vano.

CLIT.- Troppo importuno è meco, Ifigenia,
si fastoso linguaggio, io sò ch'à tutti
la vita è cara. Ah Figlia, al nome solo di morte
di morte, aime!, solo al pensier io tremo:
mi scorre per le vene un freddo orrore.
Dalla pietà commosso Menelao
abbandona la Sposa: il padre stesso,
se mendace non è, cerca ogni via
di frottarti al periglio, in tua difesa
raduna Achille i fidi suoi e intanto
or tu stessa, tu sola, più non curi
e disprezzi la vita? Deh!, riveglia
in te la speme che cia avanza ancora

nella nostra sventura.

FIG.- O cara madre,

lusingarmi non voglio; al nume avverso
ceder dovrò, ma pur la sorte stessa
superar posso ancora. I nostri mali,
che sfuggir non potiam, si fan minori
vinti della virtù. Del padre mio
e d'Achille la vita non voglio,
che si metta in cimento: il loro giorni
son troppo preziosi. Il padre, Achille
vivano pur felici; i popolo greco
per me trionfi e sol nella mia morte
troja paventi. Il fulmine del cielo
cada sopra do me: vittima sono
della comun salute.

SCENA IV

Achille e detti

ACH.- E ben, reina,

a' prieghi tuoi cede lo sposo? Il vidi
poc' anzi al padiglion di Menelao
volger turbato il passi.

CLIT.- Ah, no!, la figlia

ei crudele abbandona, a me la chiede
ed or senza di me forse l'avrebbe
egli guidata al campo.

ACH.- In van del nume

Ifigenia in Aulide

l'oracolo si sparge, in van l'armata
il sangue di lei chiede. Al suo furore
involarla saprò, dal padiglione
fra'l tumulto ondeggiante mille vie
m'aprirà questo ferro.

IFIG.- Achille, ammiro

il tuo nobil cor: del mio periglio
e degno quest' ardir. Ma la tua vita
m'è più cara, l'onor del greco impero
al tuo valor s'affrida, à illustri imprese
ti riserva il destin. De' giorni miei
all'infelice avanzo la rovina
minaccia il ciel, io deggio al fato avverso
soccombere e morirò. La gloria almeno
tu rapirmi non dei, prima a Diana
ridonai la mia vita. Piaccia ai numi
che tu lontan da me sott'altro cielo
viva felice; va, la morte mia
vedove piangan le trojane spose
nelle desferte mura. Almen io spero
che la futura età, mentre rammenri
i tuoi trionfi, insieme etna servi
la memoria di me: la mia sventura.
che t'apre il varco del nemico lido,
cominci la dolente storia un tempo
della infelice sposa e siegua il canto
delle gesta d'Achille. Io intanto, mentre
l'aura vital respiri, in ogni luogo
dove porti'l destin quest'ombra sciolta

dalle funeste spoglie il nome tuo,
il nostro amor... Aime, l'imbelle pianto
tradice il mio coraggio!

ACH.- Ove son io?

Che intesi? Ifigenia, dove ti trasse
la soverchia pietà?

CLIT.- Raffrena, o Figlia,

l'affano, il pianto.

ACH.- Tu morir?! Ti Priego.

cara sposa, rammenta il dolce nodo,
ch'omai ti stringe meco: chiama in mente,
che'el mio amor, la mia pace e sol riposta
nei giorni tuoi. Deh per pietà m'ascolta.

FIG.- Ah, no!, potrebbe in sì fatal cimento
or vacillar la mia costanza: addio.

ACH.- Dove corri?

Che fai? Sposa, tu fuggi
il mio sguardo?

FIG.- Tiranno! Ah! Non ti basta

veder le smanie, i tormentosi affanni
dell'amor mio? La tua pietà crudele
vuol lacerarmi'l cor? Con nuovi induggi
vuoi prolungar gli affani miei? Deh!, lascia
che da te m'allontani. Ancor me stessa
io vincer non saprei: se in te ritrovo
dell'onor mio un nemico, io non resisto
al nuovo acerbo duol. Da te sperava
in questo di la vacillante mia
ma sicura virtù, qualche sostegno

Ifigenia in Aulide

che barbara pietà! Che strana via
di tormentarmi è questa! Più inumano
degli stessi nemici vuoi, che rea,
ribelle al genitor, in odio ai numi
io mi renda spergiura? Ch'arrossisca
di sì nero delitto e soffra al fine
confusa er avvilita in faccia ai greci
la giusta pena de la morte stessa,
ch'ora sfuggir vorrei? Deh non nergarmi
questo conforto, che m'avanza solo
nella sventura mia: lascia ch'io muoja
or vittima innocente e che nei fasti
del greco impero si conservi intatta
la mia virtù, la gloria degli atridi.

ACH.- Ah, non fia ver! O, cara sposa! Ed io
sento da' labbri tuoi la dura legge
di sì funesto addio? Questa mercede
tu rendi alla mia fè? Barbara donna!
E con tanta costanza, ingrata, ancora
chiedi ch'io t'abbandoni?

IFIG.- Ah, tu non sai
qual tumulto d'affetti io provo in seno!

ACH.- So che d'amore il senso in te tacque:
so che pietade non si desta: io veggio
con mio rossor tradita la tua fede,
che mi giurasti in questo giorno stesso.
La tua ragion delusa oscura il zelo
dell'inumano rito, il vile inganno
ad arte sparso da un ministro indegno.

Il tuo debole cor trema sedotto
 da un sacro orror e nella più tiranna
 infame servitù langisci oppressa
 dal giogo duro del paterno impero.
 E vuoi ch'io t'abbandoni? E vuoi ch'in preda
 al suo furor ti lasci? Col tuo pianto,
 co' prieghi tuoi sedurmi spero indarno.

FIG.- S'al mio duol non t'arrendi; almen ti sia
 cara la gloria tua. Macchia sì vile
 tra i greci oscurerà d' Achille in nome?

ACH.- De' tuoi consigli in van tu chiami a parte
 la gloria mia: questa dovrebbe l'odio
 del genitor, la crudeltà le frodi
 secondar dei nemici? Il greco tremi:
 s'ei nemico mi vuole, in me paventi
 il tuo vendicator. Nel campo stesso
 d'Aulide nascer veggo il verde alloro,
 che nei lidi di Frigia un dì la chioma
 circondarmi dovea; di tua difesa
 l'onor pago abbastanza, egli superbo
 mi rende ancor; del greco sangue asperso
 a te farò ritorno, mille spoglie
 renderò à piedi tuoi. E qual potea
 fra i trojani sperar premio sì degno
 de' miei sudor? Ed io dovrei col sangue
 il nome cancellar del pastor frigio,
 la nera macchia d'Elena spergiura,
 mentre innocente a cruda morte io stesso
 abbandono la sposa? E chi d'Achille

Ifigenia in Aulide

il nome senza orror chiamerà in mente?

No: la ragion, l'amor, la gloria stessa
il mio furor accende e vuol ch'intanto
dal padiglione al genitor t'involvi.

IFIG.- Dove m'aggiro? In van l'amor, la gloria
rammento in van. O madre, deh trattieni
un disperato amante: a quai trasporti
or guidarlo potrà l'amore insano
della vendetta?! Il genitor dovrebbe
o vingere o morir; fra loro incerta
e la vittoria, ma per me fuenta
la sorte rende il vincitore e'l vinto.

CLIT.- T'aresta, Achille, ancora qualche speme
io nutro in seno. Va, dai duci chiedi
che s'aduni'l consiglio. Menealao
la sposa obblia, il genitor l'impresa
abbandona, purchè vano dei numi
l'oracolo si renda; ma sedotti
da Ulisse o duci alla partenza solo
bramano il vento amico.

ACH.- E che?! Al consiglio
io venir non dovrei? D'Ifigenia
la sorte a ogni altri assida, al solo sposo
la vuole ignota il genitor? L'armata
e ben per me si sciolga, s'altra via
allo scampo non v'è. Verrò: m'arrendo
al tuo voler. Ma se piegar non posso
dei duci l'aspro cor, l'animo atroce
del figlio di Laerte; al padiglione

farò pronto ritorno. Ifigenia
a me s'affidi; ne sperar ch'io soffra
da' prieghi tuoi, dal pianto nuovi indugi

SCENA V

Clitemnestra, Ifigenia

IFIG.- Misera sorte mia! Dovunque volgo
lo sguardo, aime! Veggio ogni luogo intorno
pien d'orror, di spavento.

CLIT.- Andiamo, o figlia:
del tuo destino a me lascia la cura.
Riposa intanto: dalla mente sgombra
i torbidi pensier che nell'accesa
turbata fantasia t'accrescon nuove
immagini funeste: la ragione
oppressa omai dal grave duol, ristori
le già smarrite forze e in dolce calma
placa il tumulto degli affani tuoi.

Fine dell'Atto

Quarto

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA

Ifigenia

IFIG.- O debole mio cor, palpiti e tremi?

Quai novi moti io sento! Qual tempesta
d'affetti io provo in sen! Sfidavi arditamente
pochi momento son la morte stessa
ed or commossa dal timore ondeggi
fatta vil gioco dell'avversa sorte?
Ah! Che vicini a noi gli stessi mali
nuovo terrore infondono: io non vidi
in periglio maior la gloria mia.
Ma questa gloria, o dei! Del nostro core
non è un tiranno affetto? Questi sensi
io dovrò secondar? Ah!, non si desti
in me si reo pensier: d'aime vili
questo è il linguaggio. Quanti nelle mura
di Troja or vano dalla gloria accesi
ad incontrar la morte! I Re di Grecia,
Il Genitor, Achille, il patrio tetto,
le spose, i figli laciano, la vita
al nudo acciar, alle voraci fiamme
abbandonano ed io me rendo indegna
del nome degli atridi? No, si versi
nell'ara il sangue mio, senza rossore
del suo coraggio in me la degna crede
rammenti'l genitor. Su queste ciglia
inardite omai lagrime imbelli:

da questi affetti deboli si sgombri
il molle sen, la tempestosa mente.
Ecco la madre: in questo turbamento
non mi sorprenda: a ricompormi in volto
avessi almen qualche momento.

SCENA II

Clitemnestra, Ifigenia

CLIT.- O figlia,

l'erchè lungi da me t'ascondi e fuggi?
Ed or che ti raggiungo in questo luogo,
tu da me t'allontani?

IFIG.- Ah! Cara madre,

avvezzarmi conviene al lungo efiglio,
che lontana da te sott'altro cielo
mi divida per sempre: omai s'afretta
que monumento fatal. La tua pietade
più funesta mi rende ancor la sorte:
questo momento che m'avanza solo,
lascia che sfoghi almen libera il pianto,
dagli occhi tuoi m'asconda, a ogni altr'ignota,
dagli uomini lontana, in odio ai numi:
così quella, che sciolta al sacro rito
il ministro segnó, lungi dal tempio,
per le foreste va vittima errante.

CLIT.- Dunque a consigli miei né ancora t'arrendi?

Ne la vicina morte ti spaventa?

Ifigenia in Aulide

Delusa dalla incerta sacra voce
l'abisso aperto a' piedi tuoi non temi?
ah! Figlia, se pietá tu di te stessa
non senti, almen pietá senti di quella
madre infelice ch'abbandoni al pianto
a un pianto eterno, ad una cruda morte.
La vita che disprezzi, io te la diedi:
deh ti rammenta, quai dolori acerbi
provai per te nel primo di funesto,
in cui t'accolsi in questo sen, ti strini
in queste braccia. Deh richiama in mente
quelle dolci premure, ch'ebbi un tempo
nel primo fior degli anni tuoi: chi guida
fu ai passi erranti dell'incerto piede?
Chi dai perigli della prima etade
ti allontanò tremante? Chi col sangue
delle sue vene le languenti membra
nodri? Chi diede alle smarrite forze
ristoro? Quante lagrimate notti!
Quanti sospiri sparsi! E questo è'l fruto
dell'amor mio? Questa mercè mi rende
una crudele, una spietata figlia?

IFIG.- O dolce madre, in van col pianto accresci
l'acerbo duol', ond'io respiro appena.
Lo sdegno tuo, quei gravi affanni tuoi
mi stragiono il cor. La mia costanza
deh non metti in cimento: no, anzi ho d'uopo
del tuo conformto.

CLIT.- Non t'acciechi, o figlia,

un van desir di gloria. Perché nudre
il molle cor alla peitade avvezzo
un temerario voto, che Diana
da te forse non chiede? Il cielo stesso,
il mio tenero amor vuol, che la cura
di te m'assidi e che tu incerta attenda
ancor la sorte estrema. In tanto i duci
piegar potrebbe Achille: in ogni evento
egli chiese da te, che lor mal grado
seco fugga dal campo. Menelao,
ecco, a noi viene.

SCENA III

Menelao e detti

CLIT.- È ben che rechi?

MEN.- Tronca

è già, reina, ogni speranza.

CLIT.- Come!

MEN.- In van s'affanna Achille, ei chiede in vano

che s'aduni il consiglio. Astuto Ulisse

coll'arti sue gl'imazienti duci

ei traffe al suo voler, della partenza

l'ardente brama accese. Da Calcante

comosso il popol all'ara intorno

confuso ondeggia: dell'avverso nume

a vendicar l'onore ognuno sprona

il tacito furor che asconde il velo

d'una falsa pietà. L'armata il sangue

d'Ifigenia vuol sparso: Ulisse omai

Ifigenia in Aulide

rapirla tenta dal suo sen.

CLIT.- O Figlia!

È Agamennone? Ciel!

MEN.- Egli dal duolo

oppresso vive appena. In van procura
le lagrime frenar: la sua costanza
tradisce il pianto sparso e gl'interrotti
sospir in seno. Il popolar tumulto
intanto cresce: a ognun si legge in fronte
l'ira, il furore, onde la mente è ingombra.
Ei cerca il suoi più fidi; ma non osa
fissar lo sguardo negli ardenti lumi,
ch'oscura luce scintillando intorno,
gli manaccian vendetta. Ei cede al fine
al funesto voler deinumi, al duro
destin di Grecia ed inmolar promise
al suo furor la figlia.

CLIT.- Achille teco

egli non viene?

MEN.- Al padiglion, mi disse;

t'affretta, va: menre de' fidi miei
io la schiera raduno, tu gli reca
la fatal nuova: poi ti raggiungo anch'io.
Eccolo.

SCENA IV

Achille e detti

ACH.- Sposa, andiam: presso la via,
ch'opportuna alla fuga, ad altr'ignota,
fuiri dal campo verso il bosco guida,
dei Tessali guerrier l'armato stuolo
si celano in disparte e pronti ognora
saranno a' cenni miei. Vien meco: fuggi
dal padiglion, da questo à te nemico
è funesto soggiorno.

IFIG.- E vuoi ch'io fugga?

Va, ti scolta da me: troppo finora
mi fece rea la debolezza mia.
La libertà mi rendi o questa destra
dal ferro armata al mio destino or
ora immolarmi saprà.

ACH.- O sposa!

CLIT.- O figlia!

IFIG.- Non più: t'arresta, Achille. Menelao,
va, guida il genitor: io qui l'attendo.

CLIT.- Che fai?

ACH.- Barbari numi!

MEN.- Ifigenia,
la tua virtù, la tua costanza ammiro.
Ma pur v'è scampo,
nè'l curo: parti.

ACH.- Ferma, Menelao.

IFIG.- Io vengo al campo.

Ifigenia in Aulide

MEN.- No, verrò: t'accheta.

SCENA V

Clitemnestra, Ifigenia, Achille

IFIG.- Fuor da questo cimento al fin respiro.

O rigida virtù! Quanto l'amore
resiste alla ragion! Ah madre! Ahille!

CLIT.- E così m'abbandoni?

IFIG.- O dolce madre,
questa forse sarà l'ultima volta
ch'io ti vedrò: mai più del tuo semblante,
de' cari amplessi tuoi...

CLIT.- Ah, no, fuggiamo!

ACH.- Vien meco, Ifigenia: ne ancor t'arrendi?

IFIG.- E tu sperì sedurmi? E ti lusinghi,
ch'al tuo voler forse opportuno giunga
questo breve momento, in cui ti sembra,
che oppressa dall'acerbo duol languisca
la mia costanza? E mi credesti rea
di sì nera viltade? No, t'inganni.
Ah, non sono insensibile!, io non vanto
quell' orgoglio fastoso che la vita
temerario disprezza: in van tremante
sul ciglio il pianto ed i sospiri in petto
frenar vorrei; sento il crudel contrasto
che ciel, natura, amor, pietà mi desta;
provo tutto l'orror del destin reo;

pure il sacro dover, la mia costanza
tutti gli affetti or vince: io son stessa.
Che l'oracol dei numi avrebbe sparso
finor calacante in van!?

ACH.- E quali sono

questi audaci ministri? Anime vili
che guida erranti lo splendor dell'oro.
Il vero, il falso dicono: l'evento
degli oracoli solo il senso scopre;
né'l suo mendace autor merta più fede.

FIG.- Taci, Achille: s'è ver ch'adori i numi,
de' suoi ministri la tremenda voce
umile ascoltar dei. Nel cor io leggo
scrittto il voler del ciel: mi sento io stessa
di me farmi maggior. Diana infonde
nel mio seno il coraggio che la morte
anche affrontar mi fa: Diana accende
in me l'ardente amor di gloria. In vano
la Gecia non sperò ed io le apro il varco
a la conquista del trojano impero.
No più non si vedrà che el frigio imbelle
la preda in seno delle patrie mura
impunito nasconda e isulti ancora
all'avvilita Sparta; no, di Grecia
al giogo umile il barbaro finora
piegò la fronte, il suo destin gl'impone
la servitù, il timor. Saparta trionfi;
Troja cada; la frigia, l'Asia pera.

ACH.- E ben, ingrata, va: seguita il cieco

Ifigenia in Aulide

furor che guida i passi tuoi. T'inoltra,
apri'l seno all'acciar, cerca la morte
che si bella ti sembra. In fin t'arrendi
al crudel genitor: fuggi, abbandona
il tuo sposo fedel. Ah, troppo io veggo
che in van mi affano! Ora m'affretto al campo:
se avido'l cielo il nostro sangue chiede;
pria vittima cadrà l'empio ministro:
e rovesciata al suol e infrantra l'ara
inoderà fumante la sangue sparso
de' carnefici tuoi. Se allor confuso
fra'l cupo orro dell'armi vien trafitto
il genitor, cagion della sua morte
sarai tu stesa: tu m'armi la destra,
guidi il ferro, mi sproni alla vendetta.

IFIG.- Ferma, ascolta, signor: frena lo sdegno.

Deh per pietà, se amor pietà ti desta,
eccomi a' piedi tuoi. Se'l mio destino
affrettar vuoi, l'acciar m'immergi in seno:
sarò felice, se da padre il colpo
allontano. Crudel ferisci. O dei!,
plachi sol questa vittima...

ACH.- No, sorgi,

Ifigenia. Di tua virtù l'esempio
mi confonde, arrossisco dei traspoti
di sfrenato furor. La tua pietade
secondi al fine dell'avverso nume
l'oraclo fatal: conserva intatta
quella gloria che aggiunge alla beltade

nuovo splendor. Eccomi vinto: in petto
della implacabil ira freno i moti.

L'indegno genitor deva i suoi giorni
a prieghi tuoi; abbia da te la vita
ch'ei ti die, ch'inumano ti raspisce.

Più resister non posso e mio mal grado
al tuo voler più ch'al destin m'arrendo.

CLIT.- Parmi sentirlo, ei viene, eccolo.

SCENA VI

Agamenonoe, Menelao e detti.

CLIT.- Figlia!

ACH.- Mostro crudele!

IFIG.- O Padre!

AGAM.- Ifigenia,

da me che vuoi?

IFIG.- Non si calmò il tumulto

dell'armata?

AGAM.- Ma sai, qual presso chiedo?

Non oso favellar, tacer non deggio.

IFIG.- Apprestaro i ministri'l fuoco sacro,

l'acqua lustrale?

AGAM.- Sì. Pur troppo omai...

IFIG.- E ben ecco la vittima.

CLIT.- O infelice!

ACH.- Barbaro genitor!

MEN.- Ciel, che costanza!

Ifigenia in Aulide

AGAM.- Ma che veggo? Io vaneggio? ella s'avanza

all'ara! No, ti ferma. Eterni dei!
Da voi sarà tanta virtude oppressa?
Se basta il sangue da ministri sparso
a placare il furor del ciel nemico;
eccomi o dea, questa, o Diana, fia
la vittima; il furore si consumi
tutto sopra di me, m'incenerisca
il fulmine dil ciel; gli oscuri abissi
apra la terra e sottoquesto suolo
mi precipiti. Io solo, i sono il reo,
io sol deggio morir, la colpa è mia;
questa innocente no, ne avrebbe osato.
Ne offendervi potea. Sì, questo cielo
e il sol dil vero testimonio fia.

IFIG.- Vorresti in van turbar l'ordine eterni

dei divini voler; ma quando incerta
ancor fosse tra noi l'avversa sorte,
i giorni tuoi io conservar dovea.
Argo, Micene, tuttu il popol greco
la tua virtude ammira, la tua vita
e la nostra speranza. Parti, o padre,
a riempir di terror e di spavento
le barbare nazioni: lo Scamandro
del sangue de' nemici gonfio rompa,
superbo i campi inondi; ovunque sparse
le sanguinose tracce, l'Asia tema
la vendetta dei numi; nè la Frigia
si vanti un tempo della infame preda.

Cara madre...tu piangi? Tu sospiri?

Non funestar il mio trionfo: addio.

CLIT.- Ifigenia, no, non ti lascio: ferma.

IFIG.- Non affalir la mia costanza, o madre,
raffrena il pianto. Quando giunga ad Argo,
il piccolo german Oreste abbraccia:
Bacialo e poi nella crescente etade
destado in lui pietà, la sorte mia
narragli: piangi seco, alcuna volta
ricordati di me.

CLIT.- No, al colpo atroce
sopravviver non posso: in questo instante
io comicio a morir, questo ch'io verso,
sarà l'ultimo pianto. Ah, non lasciarmi!
Deh, per pietà t'arresta.

AGAM.- Va, ti scolta;
va, Clitemnestra, il suo dolore accresci.

CLIT.- E che?!, varbaro ancor da me la figlia
divider vuoi tu stesso? Ah, no!, m'uccidi
al fianco suo.

IFIG.- Non incolpar, ti priego,
il genitor.

CLIT.- Aime!, più non resisto
a tanto affanno, io vengo meno, o figlia!

IFIG.- Soccorretemi, o dei.

AGAM.- Ingiusto cielo,
non ti muove a pietà? Sì grave sdegno
e sì cieco furor accende i numi!

SCENA VII

Agamenonoe, Ifigenia, Achille, Menelao

IFIG.- Andiamo, o caro Genitor, andiamo
la grad'opra a comprir. Sì, Menelao,
la sposa troverai nel suol nemico
e del frigio pastor la colpa atroce
vendicheran gli Dei.

MEN.- La tua virtude,
il tuo sangue innocente è prezzo ingiusto
d'una sposa infidel.

IFIG.- Tu, dolce sposo
degnò figlio di Tetide, seconda
il consiglio dei Numi. Guidi i legni
sulla sponda Trojana il vento amico:
Ettor ti vegga sopra le alte mura
condurre vincitor l'armate schiere,
spargere il foco, funestar col sangue
la reggia, i tempi. Ovunque l'ombra mia
teco verrà: teco girando intorno
ovunque di furor t'acceda: addio.

ACH.- Sí, nel seno verrò dell'alta reggia
verrò a faziar dell'inimico sangue
almen l'ombra diletta, O cara sposa,
perchè non ti rividi sino questo
sventurato momento? O perchè mai

ti conobbi, se'l fier destin dovea
 rapirti a me? Se pur la vita ancora,
 se l'amor mio t'è caro; in tua difesa,
 deh pensa, a cenni miei... Ma no: che dissi?
 Troppo facile il labbro in van seconda
 del core i primi sensi: no, trionfa
 di Troja, della forte, di te stessa.

IFIG.- O caro genitor, tu che mi fosti
 dolce conforto, o rimembranze amare!
 Tu...ma il cor non resiste: il pianto agli occhi...
 Come! Arrossisco di me stessa: addio.

AGAM.- T'appressa a questo sen: il tuo coraggio
 m'ispira, o cara figlia. Ah! Perché almeno
 or dall'avverso fato no mi lice
 teco morir? Senza di te la vita
 e per me un grave peso. O figlia! O numi!

IFIG.- Tu resta, Menelao: la madre oppressa
 riconforta e consola. Voi guidate
 al campo i passi miei: la bianca veste
 apprestate alla vittima, l'armata
 le sacre gesta di Diana canti
 all'ara intorno. O reggia, o patrio suolo
 d'Argo e Micene: adio; o dolce lume
 del ciel: addio per sempre; gli occhi miei
 si chiuderanno in un'eterna notte.
 Numi custodi della Gecia, o dea,
 a cui Micene piacque, degli atridi
 la gloria assido a vuoi: Troja sepolta
 giaccia nelle rovine, trionfante

Ifigenia in Aulide

l'armata venga alle paterne mura
e sopra questa vittima innocente
tutta l'ira del cielo si consumi.

SCENA VIII

Menelao

Ma qual costanza o affrontar la morte
ammiro in lei! Tanto valore or vanta
in sì tenera etade il sesso imbelle!
O vittima infelice! Iniusti Numi!
E cadrà la innocenza oppressa? E questa
mercé si rende alla virtude? O dea,
placa il crudele sdegno: Ah, non si versi
da noi sì puro ed innocente sangue.
La mare intanto nell'acerbo duolo
mancò lanquente: O ciel, fra quali smanie
sarà avvolto quel cor? Non si abbandoni
in sì duro cimento; ma ella viene.

SCENA IX

Clitemnestra, Menelao

CLIT.- Ifigenia! Dov'è la figlia? Parla.

Più non la veggo: aime! Rispondi: al campo
ella è partita? Ah, si pur troppo io leggo
negli occhi tuoi, dal tuo silenzio...

MEN.- Frena,

reina, il pianto: la virtù richiama.

CLIT.- Guidami all'ara: il genitor non compia

il suo nero delitto o vegga insieme

cader la sposa della figlia al fianco.

MEN.- Ti ferma, Clitemenstra: intorno è cinto

da guardie il padiglion, né aprir la via

or al campo ti lice.

CLIT.- E che, tiranni,

al furor vostro abbandonarla deggio?

Io più non la vedrò? Barbaro mostro,

tu la cagion funesta, la sorgente

fosti de' mali miei. Perché la figlia

or mi raspici a morte e vive ancora

la tua sposa infidel? A questo presso

Elena infame acquisti? Ah, no! Lontana

da te riposi in seno al pastor frigio:

da questo lido errante ognor la sorte

ti guidi o peri omai fra'ciechi scogli

apra il mare e nel'onde omai sepolta

pera l'iniqua armata; il vento amico,

che da me t'allontani, a quest'arena

rivolga sparse le rovine informi,

tristi avanzi dei legni. O Sol, ch'un tempo

il convito d'Atreo fra l'ombre oscure

avvolgesti, ora fuggi'l figlio: ascondi

ai mortali l'orror di questo giorno.

Intanto, o ciel, aimè! Si versa il sangue

della figlia: inumano ora Calcante

Ifigenia in Aulide

l'acciar l'inmerge in sen. Barbaro, ferma:
trattieni'l colpo. Ma che sento?! Il tuono
or nell'aria ribomba: il suol tremante
fugge, vacila il pie, da un sacro orrore
sorpresa io sono.

MEN.- Eterni dei! Che fia?

La maestà di qualche nume io sento
ch'empie introno ogni luogo.

CLIT.- Ah! Se piacesse

al giusto ciel, che me salva si renda
la sventurata figlia! O sacra dea,
la sua virtude, questo amaro pianto
di una madre infelice in te potrebbe
destar pietà.

MEN.- Forse dal ciel Diana

a noi scende pietosa e i nostri voti
seconda alfin la sorte.

CLIT.- Menelao,

non ascolti quel lieto mormorio
degli evviva festosi?

MEN.- Il destin reo

si cangia. Ah, si! Non dubitar, Reina.

CLIT.- Ma che nuova, che lieta speme in seno

sorger mi sento?! Andiam, guidami al campo.

MEN.- Ecco Timante: egli a recarti viene...

SCENA ULTIMA

Clitemnestra, Menelao, Timante

CLIT.- Ifigenia morì?

TIM.- No, vive, è salva:

la sua virtù placò l'ira dei numi.

CLIT.- Ella vive! È pur vero? O, ciel, che avvenne?!

TIM.- Fra la gioja e l'orror timido il labbro

l'arcano in palestar tardo s'arresta.

Giuse al campo guidata Ifigenia

dal genitor: egli col velo asconde

il molle pianto: Achille in lei tremante

lo sguardo fisa. Immobili la circonda

il popolo e l'armata, a ognuno in fronte

si legge la pietà: nel campo regna

sparso un cupo silenzio. Ella s'avanza

e appressandosi all'ara, ecco s'affreta,

la trattiene Calcante e pien del nume

ch'agitato l'ispira: "Udite, o greci,"

disse, "il voler del ciel. Diana amica

placò lo sdegno, più non chiede" sangue

d'Ifigenia la sua virtude or piega

l'avverso nume. Pria che cada il sole.

si sciogleran da questo lido il legni."

Calcante disse: lo spavento allora

sorprende il muto spettator, appena

alcun vi presta fede agli altri in faccia

dubbioso chiede il ver. Sull'ara intanto

tacita scende la celeste fiamma:

Ifigenia in Aulide

dalla parte sinistra il fulmin fende
il ciel sereno e nell'opposta sponda
lontan del tuono il cupo suon rimbomba.
Il vento amico spira, sciolte cadono
le vele; il legno mentre il ferreo dente
morde aspro il suol, con moto incerto tremano;
freme agitata l'onda e rompe sparsa
nell'arena dal mar la bianca spuma.
Al rumor cieco del muggir dei venti
de'lieti evviva il tardo ecco risponde,
s'apresta ognuno a la partenza, il campo
in qual tumulto procelloso ondeggia!
Agamennone a me, t'affreta, disse,
va chiama, guida la reina. Meco
vieni, rivedi abbraccia Ifigenia,
che languente sostien fra dolci amplessi
il genitor. Egli ed Achille al campo
attendon che tu giunga, ove gli sposi
dovrà stringer d'amore il fausto nodo.
CLIT.- Andiamo. O ciel, che strani eventi! Al nume
di mille e mille vittime nell'ara
si versi il sangue.
MEN.- E vegga il popolo Greco
dal ciel qual premio alla virtù si renda.

*Fine della
tragedia*

Vidit D. Philippus Maria Toselli Clericus Regularis Sancti Pauli, in Ecclesia Metropolitana Bononia Paenitentarius pro Eminentissimo ac Reverendissimo Domino Andrea Cardin. Joannett Ordinid Sancti Benedicto, Congregationis Camaldulensis, Archiepiscopo Bononia, S. R. I. Principe.

Die 8 Octobris 1779

IMPRIMATUR

Fr. Aloysius Maria Ceruti Vicarius Generalis Sancti Officii Bono

OBRAS DE CLARA RAIGAMBRE CLÁSICA: ANDRÓMACA

Dentro del apartado de las obras de Lassala, se incluye un epígrafe específico para las obras —al margen de la *Ifigenia*, objeto de nuestra tesis— para las obras que tratan claramente un motivo clásico. Es especialmente interesante este estudio por ser precisamente las obras clásicas de Lassala las que han quedado durante más de dos siglos sin ser estudiadas en profundidad; es más, sin haberse apenas tenido en cuenta. Dentro de los autores literarios hispanoitalianos Lassala destacó entre todos, contándose en tres primeros más apreciados por la crítica, por sus obras de *argumento original*. Pero en ese juicio de valor, nunca se contemplaron las obras clásicas, cuya calidad; por su alto nivel lingüístico y por tratar temas literarios universales, ya consagrados en distintas literaturas europeas, creemos que sus recreaciones clásicas pudieran aventajar incluso al resto de su producción literaria.

Estas otras obras neoclásicas que trataremos pertenecen a un género muy específico, se trata de cinco *scene liriche*: *Il Pimmalione*, *La partenza de Enea*, *Didone abbandonata*, *Il misántropo* y *Andromaca*, las cuales se encuentran como adición a su tragedia *Ormisinda*, que no trataremos por no ser de contenido clásico.¹ De entre todas ellas nos detendremos especialmente en su *Andrómaca* por ser la única que procede de una tragedia eripideana, como *Ifigenia*, y estar más cercana por ende a la misma.

Antes de proseguir nos gustaría recordar rápidamente qué es, grosso modo, una *escena lírica* o *drama lírico*: se trata de un subgénero operístico que también puede ser

¹ Lassala (1783)

considerado como teatro musical o *melodrama*; son pues piezas breves, normalmente de un solo acto, con pocos personajes, de tema elevado, con texto cantado y acompañamiento musical, las cuales se escribieron y/o representaron sobre todo en el s. XVIII.²

Así pues, hay dos principales definiciones posibles para este género. En primer lugar, que se trate en realidad de *teatro musical* en el que el canto no es el elemento primordial, sino los interludios musicales entre las partes recitadas, en este caso se podría denominar *melodrama* simplemente. Por otro lado, una segunda denominación atendería *piezas de teatro cantadas* llamadas en italiano *dramma lirico o melodrama*.

Con todo, lo que parece definir realmente a este subgénero si lo confrontamos a las *grandes óperas* es que las *escenas líricas* tienen un carácter marcadamente más intimista. El género se desarrolló durante todo el s. XVIII y en sus inicios encontramos el *Pygmalion* (1762) de Rousseau y alcanza su cénit con la obra de Debussy *Pelléas et Mélisande* (1902). El género parece ser un prelude a la *opérette* que se desarrollará durante el s. XIX; aunque frente a esta y la *festa teatrale* su temática es principalmente seria.

La primera de las *escenas líricas* que nos ocupa *Il Pimmalione*, se trata de una traducción que Lassala hace del *Pygmalion* de J. J. Rousseau de 1762.³ Que Lassala escoja esta obra ajena para comenzar su serie de *escenas líricas* no es algo baladí, ya que la obra de Rousseau es considerada la obra canónica que da inicio a este género, como acabamos de ver.⁴ El tema mitológico de Pigmalión fue tratado en varias obras

² Mancini & Rouveroux (1995) Para saber más sobre el tema del *melólogo* en autores hispanos, otro modo de nombrar el melodrama inspirado en temas de la tragedia griega: Díaz-Regañón (1956: 191-208) Para saber más sobre este género revisar el artículo de Ayestarán (1951)

³ Rousseau (2012)

⁴ Mancini & Rouveroux (1995) & Cortes Vázquez (1980: 166)

del s. XVIII: operetas, poemas o comedias; entre los autores que versionaron el mito cabe destacar a Goethe.⁵

La escena trata el amor apasionado del escultor por su obra, el momento en el que la ésta cobra vida y aquél se entrega por completo a ella:

PYGMALION: [...] *digne chef-d'oeuvre*

de mes mains, de mon coeur

[...] *je ne vivrai plus que par toi.*

(fr. 200)

PIMMALIONE: [...] *Si, fra tutte la più degna*

opra delle mie mani, del cor mio...

[...] *io non vivrò che per te sola*

(p. 20)

‘PIGMALIÓN: [...] Sí, la más digna de entre todas

las obras de mis manos, de mi corazón...

[...] no viviré más que para ti.’⁶

(p. 20)

⁵ La obra a la que nos referimos es *Liederbuch Annette* (1767) cf. Frenzel (1994: 388-389)

⁶ Todas las traducciones ofrecidas del italiano al castellano de los diversos fragmentos de las *escenas líricas* son propias.

El personaje principal es Pigmalión y Galatea apenas tiene unos versos. Prueba de la importante repercusión que tuvo esta *escena lírica* la época fue la realización de otras traducciones como la de Don Francisco Durán al castellano.⁷

Las dos siguientes *escenas líricas*, *La partenza d'Enea* y *Didone abbandonata*⁸ las trataremos como un *continuum* ya que hacen referencia a un mismo episodio mitológico referido en un único canto de la *Eneida*,⁹ principal fuente de dichas *escenas*, y porque el propio Lassala da instrucciones claras en su obra de cómo se debe hacer la transición representativa entre una escena y otra al representarse seguidas.¹⁰

Como ya hemos indicado, la fuente principal es Virgilio, aunque no debemos descartar que Lassala conociera y hubiera leído la célebre *Didone abbandonata*¹¹ del libretista barroco Metastasio,¹² por la popularidad de la misma y por pertenecer ambos al mismo círculo intelectual de la *Accademia dell'Arcadia*.¹³

Estas dos escenas tratan un tema muy recurrente a lo largo de la historia literaria y dramática desde la Antigüedad: el abandono por parte de Eneas a la reina de Cartago tras haber mantenido una relación amorosa con ella y la consiguiente desesperación y suicidio de ésta.¹⁴ Como es común en las *escenas líricas*, está estructurada de forma unitaria, sin división de actos. En *La partenza d'Enea* encontramos dos personajes, cuya

⁷ Durán (1792)

⁸ Lassala (1783)

⁹ Virg. *Aen.* 4

¹⁰ Lassala (1783: 32)

¹¹ Metastasio (1724)

¹² Baldissera (2007: 154)

¹³ Ferri-Benedetti (2013: 225)

¹⁴ Cristóbal (2002) & Álvarez (1995)

importancia en escena está bastante equilibrada, pese a que comience con un monólogo de Eneas; la *Didone abbandonata*, por su parte, es la única de las *escenas* de Lassala completamente monologada, siendo Dido la protagonista absoluta.

La primera de estas dos *escenas* tiene lugar en un balcón de los aposentos de la reina, en el cual se nos muestra a un Eneas afligido por la idea de su partida y dubitativo hasta al final; Dido nos es presentada como una enamorada dulce y tierna al comienzo, que cae en el paroxismo ante la marcha de su amado al final de la pieza:

DIDONE: *Mio dolce Enea,
pur ti riveggo ancor... vieni altra volta
a riposar in questo sen [...]*

(p. 26)

‘DIDO: Mi dulce Eneas
te vuelvo a encontrar una vez más... ven otra vez
a reposar en este seno[...]

(p. 26)

Queremos señalar como rasgo distintivo que Eneas siempre se refiere a Dido bajo el nombre de Elisa, apelativo que sólo aparece tres veces en la *Eneida*, pero sí es usado en otras obras,¹⁵ entre la que no se encuentra la de Metastasio.

¹⁵ Ruiz de Elvira (1990: 79)

La segunda de ellas, parte desde el mismo punto en que terminó la primera, con la misma escenografía, esta vez con Dido sola y los enseres de Eneas sobre un altar con el fuego sagrado encendido. La reina de Cartago sigue refiriéndose a sí misma como Elisa, aunque durante ambas *escenas* todas su intervenciones estén marcadas con el nombre de «Dido».

La protagonista da comienzo a la obra furibunda y descompuesta, su angustia se va acrecentando conforme avanza la acción dramática, hasta que llega al momento en el que no puede eludir su destino y se da encuentro con su propia muerte. El rasgo más distintivo de esta pieza es que, frente a Virgilio e incluso Metastasio, Dido no se arroja a ninguna pira, sino que se da muerte a si misma únicamente hundiendo el hierro en su pecho:¹⁶

DIDONE: *Misera Elisa.*

Ingiusti numi.

Aimè.

Barbaro Enea.

(p. 46)

‘DIDO: Desdichada Elisa.

Injustos númenes.

Misera de mí.

Bárbaro Eneas.’

(p. 46)

¹⁶ Lassala (1783: 46)

Cabe destacar, asimismo, que Lassala elimina casi por completo todo el aparato divino, algo absolutamente contrapuesto a lo que suele ser habitual en sus obras neoclásicas.

La próxima y penúltima *escena* de Lassala que trataremos se trata de *Il misántropo*.¹⁷ La principal fuente para dicha escena lírica es la obra homónima de Molière,¹⁸ de la cual cita un pasaje de modo proemial. Algunos autores han podido encontrar en dicha obra de Molière con el *Dyskolos* de Menandro,¹⁹ si bien es cierto que el autor francés no pudo recibir una influencia directa de comediógrafo griego ya no se tuvo acceso a dicho texto desde la Antigüedad hasta 1959;²⁰ con todo, lo que sí parece evidente es que Molière para sus comedias no hizo más que trasladar los recursos cómicos clásicos procedentes directamente de la Comedia Nueva y Terencio.²¹

Lassala toma la trama de Molière, partiendo de la premisa del hombre desengañado, la simplifica para que tenga lugar en una sola escena, la lleva de la comedia al melodrama y la cristianiza. La escena tiene lugar en un *locus bucolicus*, a diferencia del *Misántropo* francés que tiene lugar en la casa de uno de los personajes. Los personajes han sido reducidos, respecto a Molière, de once a tres, siendo esta la *escena lírica* de Lassala que más personajes tiene. Los personajes son: el misántropo, la esposa y el amigo. Queremos destacar que el personaje femenino que propicia los

¹⁷ Lassala (1783)

¹⁸ Molière (1683)

¹⁹ Macua (2006)

²⁰ Macua (2006: 351)

²¹ Defaux (1980: 41-69)

desengaños amorosos del misántropo es su esposa y no su amante, Celimena, como sucede en Molière.

La *escena* comienza con un monólogo del misántropo que adopta una actitud más anacoreta que de desconfianza frente al mundo, como le sucediera al personaje francés. Su parlamento destila un tono melancólico y el personaje confía su suerte a la Fortuna y al cielo, a lo largo de su discurso exalta conceptos como el amor casto, la gracia la dulzura y la verdadera amistad; se lamenta agitado por no conocer la verdad sobre el engaño de su esposa, lo que le conduce al tormento y pensar en el suicidio. Llega un momento en el que se atempera y entran en escena su esposa y su amigo:

MISANTROPO: [...] *Ah, vieni,*

sì vieni, o sposa.

LA SPOSA: *O caro, deh perdona* [...]

L'AMICO: *Qual piacer provo*

in rivederti!

(p. 61)

'MISÁNTROPO: [...] *Ah, ven,*

sí, ven, oh esposa.

LA ESPOSA: *Oh querido, por favor perdona* [...]

EL AMIGO: *¡Qué placer encuentro*

al volverte a ver!'

(p. 61)

Finalmente se descubre que todo ha sido un malentendido a causa de los celos del misántropo y su furor ciego; así pues, se reencuentra con su esposa y su amigo en un *lieto fine*.

Por último trataremos la *Andromaca* de Lassala. Para realizar esta *escena* Lassala toma como principales referentes las *Troyanas*, tanto de Eurípides²² como de Séneca²³ y la obra de Metastasio *Le cinesi*,²⁴ concretamente en uno de los pasajes metaliterarios de esta *fiesta teatrale*, y, en menor medida, la *Andrómaca* de Eurípides.²⁵

Para componer su *Andrómaca* Lassala toma como claro referente a Metastasio, la influencia del cual fue notable tanto en Italia como en España.²⁶ Concretamente toma como fuente *Le cinesi*, ya que uno de sus personajes realiza una de sus intervenciones inspirándose en la *Andrómaca* clásica.²⁷ Para tratar la *Andrómaca* de Lassala, trataremos en primer lugar su referente metastasiano, no sin antes situar al célebre libretista en el panorama de *settecento* italiano.

En el *settecento* italiano se vivió, tanto en Italia en particular como en toda Europa en general, un gran auge del llamado *melodrama de estilo italiano* de la mano de compositores italianos como Pergolesi, Porpora, Vinci o Hasse;²⁸ por su parte, autores

²² E., *Tr.*

²³ Sen., *Tro.*

²⁴ Metastasio (1754)

²⁵ E., *Andr.*

²⁶ Para saber más sobre la recepción clásica en la ópera barroca: Ferri-Benedetti (2012)

²⁷ Moormann & Uitterhoeve (1995: 27)

²⁸ Hasse era de origen germano; pero pronto fue acogido en Italia como *il caro sassone*.

extranjeros como Mozart, Gluck²⁹ o Händel ayudaron a revolucionar el panorama operístico italiano del *settecento*.³⁰

El melodrama del *settecento* italiano presentaba unas características muy específicas; si partimos de la *opera seria* —el género más prestigioso, además del más representado—, cabe destacar de entre ellas el tema histórico-heróico³¹ con unos personajes fuertemente idealizados que encarnan determinados valores morales, una estructura musical en la que se alternan los *recitativos* —periodos en los que se desarrolla la acción dramática— y las *arias* —cantos en los que se expresan los sentimientos de los personajes— y un estilo vocal caracterizado por un virtuosismo canoro *in extremis*.³²

Dentro del panorama *settecentesco* italiano, Pietro Trapassi (Roma, 1698-Viena 1782) obtuvo una reputado éxito por sus melodramas operísticos, si bien es cierto que también compuso cantatas, oratorios y serenatas con gran aceptación por parte del público. Asimismo, sus obras tuvieron un especial éxito dentro de las fronteras españolas. La estrecha relación cultural entre España e Italia se va patente ya en las obras de Cian (1896), Farinelli (1929), Meregalli y Arce (1896);³³ numerosos estudios³⁴ corroboran y analizan la entrada del melodrama italiano y su consolidación en Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Palma, hasta que Carlos IV prohibió la representación de óperas en italiano dentro de nuestros territorios.

Antes de esta prohibición, durante el reinado de Fernando VI (1746-1759) los libretos de Metastasio fueron especialmente apreciados en España,³⁵ durante la estrecha

²⁹ Cuya música acompaña al libreto metastasiano que trabajaremos a continuación.

³⁰ Giovanatti (2013: 37)

³¹ Algo muy característico de los libretos de Metastasio.

³² Giovanatti (2013: 37)

³³ Garelli (1997: 127)

³⁴ Garelli (1997: 127) *cf.* Aguilar Piñal (1974), Zabala (1960) Subirá (1946) & Virella (1888)

³⁵ Ya desde el siglo anterior se había estado gestando en nuestro país y también concretamente en la ciudad natal de Lassala el gusto por música italiana. Bombi (2003)

colaboración profesional entre éste y el cantante *castrato* Farinelli; aunque ya habían obtenido un considerable éxito durante los años treinta del s. XVIII. Las obras de Metastasio comenzaron a representarse en nuestro país a través de tres vías principalmente: en primer lugar, trabajos escritos especialmente para la Corte española que fueron estrenados en Madrid; en segundo lugar, a través de compañías italianas que representaron obras matastianas durante 1738-1739 en el teatro madrileño Caños del Peral y finalmente, a través de traducciones representadas por compañías españolas en teatros públicos.³⁶

Centrémonos ahora en *Le cinesi*. Dicha obra resulta muy interesante por diversos aspectos: por su puesta en escena *orientalizante*; por no tratarse de una *opera seria*, sino de un género muy específico, una *festa teatrale*³⁷ y por su metateatralidad. Aspectos los cuales iremos desarrollando a través del presente apartado.

Antes de comenzar, nos gustaría señalar que para realizar nuestro análisis partimos de la segunda versión de la obra con música de Gluck, en la que se añade un personaje más —cuestión que destacamos y comentaremos— y no de la primera versión con música de Caldara.

Así pues, la obra parte de la premisa argumental de tres nobles chinas, acompañadas de un joven, quien es hermano de una de ellas y amante de otra. Dichas jóvenes deciden mientras toman el té pasar una tarde de entretenimiento, recreando algunos pasajes dramáticos.

El hecho de que la acción se ubique en una región tan remota como China, en una ciudad indeterminada, no es baladí. Hasta el momento se había creado una polémica en el mundo operístico acerca de si los libretistas y mecenas de las obras, dichas dudas se ven despejadas con esta obra.

³⁶ Leza & Knighton (1998)

³⁷ Ward (2010: 169)

Al principio puede parecer que la elección de la ubicación fuera un pretexto para dar pie a los espectadores a iniciar al final de la obra un *ballo cinese* que sirviera de mero entretenimiento a la familia real y sus acompañantes o que simplemente fuera una cuestión de moda de *mise en scène*, por lo vistoso de ver representado en el escenario un típico salón de té chino decorada profusamente al estilo oriental. Pero, lo cierto es que amén de la escenografía y el vestuario, apenas se hace referencias a China en la obra. La obra en sí es una metáfora de la confrontación operística entre Viena y el Imperio de Habsburgo, representados por China, y Francia y Italia representadas por Europa en la esta pieza.

En cuanto a la estructura de *Le cinesi*, se trata de una *festa teatrale* en un único acto. La definición concreta de dicho tipo de ópera es bastante flexible³⁸. Por un lado, si atendemos a la estructura, una *festa teatrale* puede estar dividida en actos, en cuyo caso podríamos enmarcarla dentro de las óperas o bien puede no tener ningún tipo de división o estar dividida simplemente en dos partes, en ese caso estaríamos hablando de una *serenata*. Con todo, una *festa teatrale* siempre era representada sobre el escenario, sin embargo no ocurría lo mismo muchas *serenatas* que acontecían fuera del contexto dramático.

Así pues, lo que sí que parece evidente es que, al margen de su estructura, la *festa teatrale* era un género menor que era usado como entretenimiento cortesano. Sus características principales eran la corta duración de la pieza —en la mayoría de los casos— y la primacía del argumento, el coro y el espectáculo frente a una música que no destacaba por su elaboración.

Nueve de las obras de Metastasio pueden ser consideradas como *feste teatrali* y la inmensa mayoría de ellas fueron representadas en la corte de Viena, entre las que se encuentra *Le cinesi*, que fue encargada por la emperatriz Isabel con motivo de los Carnavales de Viena en la Corte de Carlos IV;³⁹ la última de ellas en representarse

³⁸ Para saber más sobre el género de *festa teatrale*: Mancini & Rouveroux (1995)

³⁹ Mancini & Rouveroux (1995)

fue Parténope (con música de Hasse) en 1767. El género parece no haber pervivido tras Metastasio, después de haber sido cultivado durante un siglo.

En la versión que trabajamos, como ya sabemos, aparecen cuatro personajes: tres femeninos y uno masculino. Los personajes femeninos están conformados por las tres jóvenes nobles chinas: Lisinga, con voz de contralto; Tangia, amiga de Lisinga, con voz de contralto; Sivene, amiga de Lisinga con voz de soprano. A los personajes femeninos se les suma Silango, un joven chino que acaba de volver de viaje por Europa, hermano de Lisinga y amante de Sivene, con voz de tenor. Éste último personaje —que es añadido en la segunda versión— introduce, por un lado, al venir de Europa, el tema de la competencia entre culturas, China (Viena y el Imperio de Habsburgo) versus Europa (Francia e Italia), la de China es presentada como una cultura aislada y menos sofisticada que la europea; por otro lado, el tema amoroso, que no aparece en la primera versión y que se añade en esta segunda al metateatral, este tema se ve tratado a través del romance del joven chino con Sivene.

Se abre el telón y se muestra la escena con decoración oriental: las tres muchachas se encuentran celebrando la ceremonia del té mientras, Silango, el único personaje varón de la obra, las espía. Las tres jóvenes conversan animadamente, realizando numerosos juegos de palabras⁴⁰. El tono de la conversación es jocoso y cómico, intentan buscar un entretenimiento para pasar la tarde.

Silango finalmente aparece y se deja ver (p. 5), con él se introduce el conflicto entre ambas facciones culturales nombradas anteriormente, se ríe de las costumbres orientales y las compara con las de occidente. Las muchachas intentan echarlo; pero finalmente se queda, deciden representar ‘cualquier cosa dramática’:

LISINGA: *Rappresentiamo
qualche cosa drammatica.*

SIVENE: *Oh sì questo mi piace.*

TANGIA: *Questo è il miglior*

⁴⁰ Nótese, pues, el marcado acento metalingüístico de la obra, amén de su cariz metaliterario.

(p. 7)

‘*LISINGA*: Representemos
cualquier cosa dramática.

SIVENE: Oh, sí, esto me gusta.

TANGIA: Esto es lo mejor.’⁴¹

(p. 7)

Discuten sobre cuál de los siguientes géneros literarios es el más apropiado: pastoral, comedia o *eroico stil* y sobre quién comenzara con su pequeña recreación de uno de dichos estilos. Lisinga defiende el *estilo heroico* y se decanta por representar el personaje de Andrómaca:

LISINGA: *Trattar bisogna
un eroico successo. Io sceglierei
l’Andromaca.*

(p. 7)

‘*LISINGA*: Es necesario tratar
un episodio heroico. Yo escogeré
el de Andrómca’

(p. 7)

Por su parte, Silango pese a demostrar su admiración por el género escogido por su hermana, aduce que el género pastoral es más inocente y natural; Tangia, asimismo, asiente lo afirmado por ambos; pero sostiene que el género menos aburrido de todos es la comedia.

Se decide a comenzar su actuación dramática Lisinga, no sin que antes Tangia exponga su reticencia a realizar sus intervenciones dramáticas sin el atuendo adecuado, recordemos que durante toda la obra van ataviados los personajes con indumentaria oriental:

⁴¹ Todas las traducciones del italiano al castellano de los fragmentos de Metastasio ofrecidas son propias.

TANGIA: [...] *E non importa al caso
se l'abito or non è corrispondente?*

SILANGO: *L'abito si figura.*

TANGIA: *Ottimamente.*

(p. 8)

'TANGIA: [...] ¿Y no importa para la ocasión
si la indumentaria no es la apropiada?

SILANGO: La indumentaria se imagina.

TANGIA: Perfecto.'

(p. 8)

Comienza Lisinga su parlamente asumiendo el personaje clásico de Andrómaca. La intervención es breve, no olvidemos ya que de por sí toda la obra tiene una corta extensión, cinco estrofas divididas en tres intervenciones de Lisinga entre las que se intercalan dos intervenciones de Tangia de un solo verso cada una de ellas.

El personaje de Andrómaca es construido a partir de dos aspectos principales: el ser la viuda de Héctor y la madre doliente de Astianacte. Así pues, se remarca, por una parte, el gusto instaurado ya desde el siglo anterior⁴² de representar a Andrómaca únicamente como esposa y viuda de Héctor y rechazar su unión posterior con Neoptólemo y el hijo que nace de dicha unión:

LISINGA: [...] *D'Ettore io sono
la vedova fedele. [...]*

(p. 9)

⁴² Racine ya hace notar en el prólogo de su *Andrómaca* que el público de la época reconocía a la princesa troyana bajo el arquetipo de viuda de Héctor que no vuelve a tomar esposo.

‘LISINGA: [...] De Héctor yo soy
la viuda fidel. [...]’

(p. 9)

Por otra, se potencia la imagen de madre desgarrada por el dolor de la pérdida de su hijo y se refuerza la figura de Neoptólemo, aquí bajo el nombre de Pirro⁴³—al igual que sucede en Séneca—, como hostigador de Andrómaca:

LISINGA: *Ah non son io che parlo,
è il barbaro dolore,
che me divide el core,
che delirar mi fa.*

(p. 10)

‘LISINGA: Ah, no soy yo la que hablo,
es el bárbaro dolor,
que me parte el corazón,
que me hace delirar.’

(p. 10)

Después de la intervención de Lisinga, en el metapapel de Andrómaca, hay una pequeña representación entre Silango y Sivene de una breve escena pastoral de temática amorosa (p.11-12) y otra pequeña representación cómica de parte de Tangia (p.13-14). La obra se cierra con un *ballo cinese* por parte de los personajes titulado *Il Giudizio di Paride* (‘El juicio de París’), dicho baile sirve para iniciar la danza china⁴⁴ entre los asistentes cortesanos al espectáculo y a su vez, en cierto modo, sirve como cierre a la discusión literaria que se ha mantenido a lo largo de toda la obra, ya que se elige un tema mitológico clásico de *eroico stil*.

⁴³ Recordemos que es el nombre que tiene Neoptólemo de niño, al igual que sucede en Séneca y Racine.

⁴⁴ Entretenimiento cortesano de la época en boga.

Al comenzar a estudiar la *Andrómaca* de Lassala nos encontramos con un elemento muy revelador, esta viene precedida por un fragmento de *Le Cinesi* de Metastasio:

*D'Ettore io sono
la vedova fedele. A questo lato
Hò il picciolo Astianante,
Pallido per timor.*
Metastasio, *Le Cinesi*

‘De Héctor yo soy
la viuda fiel. Aquí
tengo al pequeño Astianacte,
lívido por el miedo.’
Metastasio, *Le Cinesi*

Precisamente Lassala escoge un pasaje, citado en parte anteriormente, en el que se refleja y acentúa la imagen de Andrómaca como viuda fiel de Héctor —que no vuelve a unirse a otro hombre— y como madre desconsolada por la inminente pérdida de su hijo; son estos mismos aspectos, así pues, los que también Lassala quiere reflejar en su *escena lírica*. De este modo, el tratamiento de la espera de Andrómaca, y sus consiguiente lamentos, al arrebato por parte de Taltibio del hijo de ésta conforman el argumento de la obra de Lassala.

Respecto a la estructura, también en esto Lassala sigue a Metastasio,⁴⁵ ya que toda obra está constituida en un único acto. En los *intermedios* de la partes recitadas, Lassala realiza acotaciones sobre la música.

En cuanto a los personajes, el principal es Andrómaca, con varios monólogos y aparece también Taltibio, como mensajero, una suerte de personaje secundario en una obra de tan sólo dos personajes, el cual dialoga con Andrómaca hacia el final de la *escena*. El personaje de Andrómaca aparece en todos los autores tratados anteriormente, tanto los clásicos, Eurípides y Séneca, como el contemporáneo Metastasio (de un modo metaliterario); aunque en la única de ellas en las que el personaje tiene más peso como protagonista sea en la *Andrómaca* de Eurípides. Taltibio, sin embargo, aparece tan sólo en las *Troyanas* tanto en las de Eurípides como en las de Séneca.

La escena se ubica en el campamento de los griegos, a un lado, en primer plano, se sitúa la tienda de Agamenón y en el otro, en la lejanía, la tumba de Héctor y al fondo se ven las ruinas de Troya. Por supuesto, en la escenografía, se aleja completamente de Metastasio y es puramente clásica; coincide con las *Troyanas* grecolatinas en presentar las ruinas de Ilión, introduciendo a su vez, dos elementos nuevos más o menos predominantes: la tienda de Agamenón y la tumba de Héctor.

La obra comienza con un parlamento de Andrómaca, quien se va dirigiendo mientras habla hacia la tumba de su esposo muerto (p. 69), Héctor; en él lamenta todas sus desgracias y del mismo modo que sucede en la obra metastasiana, rechaza con amargura a su captor, también esta vez bajo el nombre de Pirro. Como innovación en Lassala, se hace referencia muy directa al sacrificio de Ifigenia, de quién se habla directamente, por parte de Agamenón y se busca un paralelismo entre el sacrificio de aquella y el que va a acaecerle a Astianacte. En las *Troyanas* tanto de Eurípides como de Séneca, tan sólo se hace alusión directa al sacrificio de Políxena⁴⁶.

⁴⁵ Coincidiendo también en ello con el *Pygmalion* de Rousseau.

⁴⁶ Pese a que en las *Troyanas* de Séneca se haga referencia indirecta.

Cuando Andrómaca termina su monólogo, que ocupa la mayor parte de la obra, aparece el heraldo Taltibio (p. 74) para llevarse a Astianacte con él y conducirlo hasta la muerte. Taltibio, con todo, se muestra comprensivo y misericordioso mientras Andrómaca le pide clemencia y piedad por su pequeño. Sin embargo, el mensajero de los griegos ha de cumplir con su misión y se lleva al pequeño consigo, dejando a Andrómaca rota de dolor:

ANDROMACA: *No... fermate un momento... Egli s'invola...
Astianatte!... Taltibio! —
Ah!... non resisto —
Io.. vengo meno —
Aimè ... misera! —
Oh —figlio*

(p.78)

‘ANDRÓMACA: No... esperad un momento... Él se desvanece...
¡Astianacte! ... ¡Taltibio! —
Yo... desfallezco —
¡Ay de mí...miserá!
Oh — hijo’

(p.78)

Como características remarcables de esta Andrómaca podemos aludir al especial interés que toma Lassala por los dioses y deidades clásicos (en esto se desvincula de Metastasio) y la mención explícita que hace de ellos: Palas Atenea, Juno, Venus, Apolo, Júpiter o los númenes; todo esto imbricado con conceptos cristianos como la fe, la piedad —no en el sentido clásico sino en el cristiano— y aclamaciones al cielo:

ANDROMACA: [...] *Ingiusti Numi!... O Pallade nemica...*

[...]

(p.70)

‘ANDRÓMACA: [...] ¡Númenes injustos!... ¡Oh enemiga Pallas!...
¡Enemiga Juno! [...]

(p.70)

Además en su estilo comparte el gusto por lo cruento y lo oscuro de la muerte con Séneca:

ANDROMACA: *Ignudo sprito giace in questa tomba —*

(p.70)

‘ANDRÓMACA: Desnudo espíritu yace en esta tumba —’

(p.70)

En conclusión, podríamos afirmar que la *Andrómaca* de Lassala se caracteriza por su eclecticismo,⁴⁷ ya que en la estructura y el tratamiento del personaje principal sigue el gusto contemporáneo de Metastasio; pero cambiando el tono lúdico general de la *festa teatrale* metastasiana por el *eroico stil* que define la *scena lirica* lassaliana, que Metastasio reserva exclusivamente para el pasaje de Andrómaca. Dejando al margen las cuestiones estructurales y de género literario propiamente dicho, o incluso operístico, Lassala enmarca su obra dentro de un ambiente totalmente clásico y sigue en su mayor parte el tratamiento que del mito hacen tanto Eurípides como Séneca, sin dejar de introducir ciertos matices cristianizantes en su discurso.

Este eclecticismo trascendería al resto de sus *escenas líricas*, y como veremos más adelante, incluso a su *Ifigenia en Áulide*; así pues, sus obras dramáticas y líricas son

⁴⁷ Característica muy común y definitoria, por otro lado, del teatro jesuítico.

preeminentemente de corte clásico, combinándose con el gusto de la época *setecentista* e introduciendo elementos de la cultura cristiana sin renunciar por ello a un clasicismo que se hace tanto patente en lo literario como en lo mitológico. Consideramos, pues, que el estudio de las obras neoclásicas de Manuel Lassala resulta muy interesante, dado que apoyándose en fuentes de incontestable relevancia literaria aporta nuevas reformulaciones de los mitos transformándolos desde su contexto contemporáneo.

7. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES:

- Bonifacio, J. (1969). *Códice de Villagarcía o libro de las tragedias*, Salamanca, <<http://hispanismo.cervantes.es>> (20/08/2015)
- De Escobar, M. (1665). *Vida maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, sacada de lo que ella misma escribió, escrita por el Venerable P. Luis de La Puente de la Compañía de Jesús*, Madrid: Francisco Nieto.
- De Molina, L. (1588). *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis*, Lisboa: Antonio Riberio.
- Desiderii Erasmi Roterodami (1968). 'Euripides Hecuba et Iphigenia Latinae factae Erasmo Interprete' Waszink, J. H. (Ed. & Trad.) en Desiderii Erasmi Roterodami, *Opera omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Vol. I, Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Espinosa Carbonell, J. (1982). *Aproximación al estudio de los manuscritos en lengua italiana de Manuel Lassala*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Espinosa Carbonell, J. (Ed.) (1990). *Il filosofo moderno* Valencia: Universitat de València.
- Esquilo (2000). *Tragedias*, B. Perea Morales (Tr.), Madrid: Gredos.
- Eurípides (1913). *Euripidis Fabulae*, Gilbert Murray (Ed.), Oxford: Clarendon Press.
- (1947). *Iphigeneia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The daughters of Troy. Helen.*, A. S. Way (Trad.), Londres: H.U.P.
- (1954). *Scenes from Ifigenia in Aulis and Ifigenia in Tauris* (Edición, introducción, notas y vocabulario de E. C. Kennedy, Chippenham,
- (1978). *Euripides: Iphigeneia at Aulis*, W. Arrowsmith, (Ed.), W. S. Merwin, & G. E. Dimock (Trads.), New York: Oxford University Press.
- (1990). *Iphigénie a Aulis*, F. Jouan (Ed. & Trad.), Paris: Les Belles Lettres.
- (1997). *Euripides. Selected fragmentary Plays*, Vol. II, C. Collard, M. J. Cropp & K. H. Lee (Eds. & Trad.), Warminster: Aris & Phillips.

- (1994). *Fabulae* Diggle (Ed.), Bath: O.U.P.
 - (1998). *Ifigénia em Áulide*, C. A. Pais De Almeida (Trad. & Ed.), Coimbra: Junta nacional de investigação científica e tecnológica.
 - (1999). *Eurípides: Tragedias*, J. M. Labiano (Trad.), Madrid: Cátedra.
 - (2002). *Tragedias. Heracles. Ifigenia en Áulide*, Vol. V, Madrid: Alma Mater.
 - (2006). *Tragedias*, A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo (Trads.), Gredos: Madrid.
 - (2008). *Tragedias* J. A. López Férez (Trad. & Ed.), Vol. I, Madrid: Cátedra.
- Gluck (1774). *Iphigénie en Aulide*, Paris: Sr. Huguet.
- Gluck (1779). *Iphigénie en Tauride*, Paris: Bureau du Journal du Musique.
- Gluck (1782). *Iphigénie en Aulide*, Versailles: P. R. C. Ballard.
- Gutiérrez del Caño, M. (1913). *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia: Maragat.
- Hesíodo (2006). *Obras y fragmentos*, A. Pérez Jiménez & A. Martínez Díaz (Ed. & Trad.), Madrid: Gredos.
- Homero (2006). *Iliada*, E. Crespo (Ed. & Trad.), Madrid: Gredos.
- Horacio (2003). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Ed. bilingüe, H. Silvestre (Ed. & Trad.), Madrid: Cátedra.
- Hroswitha (1907). *Oeuvres dramatiques*, Paris: Vellini.
- Jansenio (1640). *Augustinus*, Rothomagus: Ioam & Davidis Berthelin.
- Lassala, M. (1779). *Ifigenia in Aulide*, Bologna: S. Tomaso d'Aquino.
- (1781). *Ifigenia en Aulide. Tragedia en cinco actos*, J. Cano y Pau (Trad.), Valencia: Joseph y Thomas de Orga.
 - (1783) *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, La Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*, S. Tomaso d'Aquino: Bologna.

- Lucrecio (1963). *De la naturaleza de las cosas*, Ed. bilingüe, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Metastasio (1724). *Didone abbandonata*, Napoli, <www.librettidopera.it> (24/4/2014)
- Metastasio (1754). *Le cinesi*, Viena, <www.librettidopera.it> (10/4/2014)
- Molière (1683). *Le misanthrope ou L'atrabilaire amoureux*, <http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_MISANTHROPE.pdf> (26/4/2014)
- Montengón, P. (1754). *Mirtilo ó los Pastores transhumantes*, Madrid: Imprenta de Sancha.
- Montengón, P. (1926). *Pedro Montengón y su novela el Eusebio*, Ángel González Palencia (ed.), Madrid: Imprenta Municipal.
- Nicolás Antonio (1783). *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. florere notitia*, Madrid: Joaquín de Ibarra.
- Pontani, J. (1599). *De Societate Jesu Progymnasmatum Latinitatis, sive Dialogorum volumen primum cum annotationibus. De Rebus Literariis. Progymnasma centesimum: Actio Scenica*, Ingolstadt: Adam Sartorius.
- Racine, J. (1935). *Iphigénie*, Paris: Hachette.
- Rousseau, J.-J. (1780). *Pygmalion, Scene lyrique*, en J.-J. Rousseau, *Collection complète des oeuvres*, Vol. 8, Genève, <www.rousseauonline.ch> (07/10/2012)
- Routrou, J. (1820). *Ouvres*, Paris.
- Sófocles (2004). *Tragedias completas*, J. Vara donado (Ed. & Trad.), Madrid: Cátedra.
- Virgilio (2003). *Publi Vergili Maronis Opera*, ed. bilingüe, A. Espinos Pólit, A. Soler Ruiz, P. Hernández (Ed. & Trad.), Cátedra: Madrid.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- Aélion, R. (1983). Euripide, héritier d'Eschyle, Paris: Les Belles Lettres.
- Aguilar Piñal, F. (1989). Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, Madrid: CSIC.

- Albrús Iglesias, R. M^a (2011). 'La trayectoria política del cardenal Giulio Alberoni (1708-1720)', *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante* 29, pp. 171-184.
- Allen, N. J. (2007). 'The Shield of Achilles and Indo-European Tradition', *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 17, pp. 33-44.
- Alonso Asenjo, J. (2006). 'Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones', *Voz y Letra* 17, pp. 3-46.
- Alonso Asenjo, J. (2010). 'Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna', *TeatrEsco* 4, pp. 29-62.
- Álvarez Espinoza, N. (2015). 'Las cautivas de la casa real de Troya: Casandra y Polixena', *Revista de Lenguas Modernas* 22, pp. 159-183.
- Álvarez-Veldés y Valdés, M. (2012). *Jovellanos, vida y pensamiento*, Oviedo: Ediciones Nobel.
- Álvarez, D. E. (1995). 'Dido: historia de un abandono', *Cuadernos de Filología Clásica Estudios Latinos* 8, pp. 89-110.
- Anagnostou, S. (2006). 'The international transfer of medicinal drugs by the Society of Jesus (sixteenth to eighteen centuries) and connections with the work of Carolus Clusius' en E. Florike & Alii (Eds.), *Carolus Clusius in a New Context: cultural Histories of Reinassance Natural Science*. Amnsterdam: Edita Pubs, pp. 293-312.
- Andrioli, P & Alii (Eds.) (2010) *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Lecce: Università di Lecce.
- Aretz, S. (1999). *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des mythos in antiken und modern Dramen*, Stuttgart und Leipzig: Teubne.
- Arranz, I. (2004). 'Las casas profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y el Colegio de San Ignacio (1545-1767)', *Revista del Departamento de Historia Moderna*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ascetta A. (1995). *La tragedia nel secondo Settecento*, en F. Brioschi e C. Di Girolamo *Manuale di Letteratura Italiana, Storia per generi e problemi*, vol. III: *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino: Bollati Boringhieri.

- Ayestarán, L. (1951). 'El melólogo. A propósito de los unipersonales de Bartolomé Hidalgo' Número 12, pp. 3-10.
- Azcárate Ristori, I. (1963). El origen de las órdenes femeninas de enseñanza y la Compañía de María, San Sebastián: Lestonnac.
- Baden, H. J. (1948). Das tragische. Die Erkenntnisse der griechischen Tragödie, Berlin: De Gruyter.
- Bain, D. (1977). Actors and Audience, Oxford: Clarendon.
- Baker, R. J. (1989). 'Well Begun, Half Done: Otium at Catullus 51 and Ennius, Iphigenia', Mnemosyne 42, pp. 492-497.
- Baldissera, A. (2007). 'Metastasio en España, entre traducciones y refundiciones', Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo LXXXIII, pp. 153-175.
- Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá P. & Morenilla Talens, C. (2006). Electra de Sófocles y las primeras recreaciones Hipanas, Bari: Levante editori.
- Barrio Gozalo, M. (2011). 'El cardenal Alberoni y España: política religiosa y carrera eclesiástica', Hispania Sacra 127, vol. 63, pp. 205-234.
- Bartolomé Martínez, B. (1995) 'La actividad educadora, directa e institucional: los colegios de jesuitas y la educación de la juventud' en B. Bartolomé Martínez, Historia de la acción educadora de la Iglesia en España, Madrid: BAC, pp. 644-682.
- Bartolomé Martínez, B. (1996). 'Las escuelas de primeras letras' en B. Bartolomé Martínez (Ed.), Historia de la acción educadora de la Iglesia en España, Vol. I. Madrid: Fundación Santa María/SM, pp. 612-630.
- Bates, W. N. (1969). Euripides. A Student of Human Nature, New York: Russell & Russell.
- Batllori, M. (1966). La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-hispanoamericanos-filipinos. 1767-1814, Madrid: Gredos.
- (1983). Cultura e finanze. Studi sulla storia dei gesuiti da S. Ignazio al Vaticano II, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 121-138.
- (1998). Els catalans en la cultura hispanoitaliana, València: Tres i Quatre.
- (1988). Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos, Barcelona: Ariel.

- (1998). *Història, classicisme i filosofia al segle XVIII: Gustà, Pou i Masdéu*, València: Tres i Quatre.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston: Brill.
- Bernabé Pajares, A. (1979). 'Introducción a la Etiópida' en A. Bernabé Pajares (Ed.), *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, pp. 13-63.
- Berthelot, N. G. (2009). *Iphigénie de Rotrou à Racine : paradoxe d'un héroïsme chrétien au féminin* (Tesis Doctoral), Montréal: Université de Montréal.
- Betrán J. L. (Ed.) (2010). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad.
- Billanovich, G. (1965). 'Dante and Petrarch', *Italia Medioevale e Umanistica* 8, pp. 1-44.
- Blaklock, E. M. (1952). *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism*, Wellington: New Zealand University Press.
- Blanc, A. (2003). *Racine. Trois siècles de théâtre*, Paris: Fayard
- Blondell, R., Gamel, M-K., Rabinowitz, N. S. & Zweig, B. (Eds.) (1999). *Women on the Edge: Four Plays by Eurípidés. Alcesits, Medea. Helen, Iphigenia at Aulis*, New York-London: Routledge.
- Bolgar, R. H. (1954). *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bombi, A. (2003). 'Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)', *Revista de musicología* 26/1, pp. 296-301.
- Bortolossi, C. M. B. & Costa, C. J. (2013). 'A Companhia de Jesus a Universidade de Évora no contexto religioso de Portugal no século xvi', *XI Congresso nacional de educação Educere 2013*, pp. 20885-20894.
- Boyle, A. J. (2007). 'Ovid and Greek Myth' en Woodard R. D., *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, pp. 355-381.
- Brambilla, E. (2010). *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione, exorcismo dalla teologia barrocca alla medicina illuminista*, Roma: Viella
- Bravo, G. (2000). *Historia del mundo antiguo. Una introducción crítica*, Madrid: Alianza.

- Brunell, P. (1988). *Dictionarie des Mythes Littéraires*, Paris: Dionysios.
- Burgess, D. L. (2004). 'Lies and Convictions at Aulis', *Hermes* 132, pp. 37-55.
- Burrieza Sánchez, J. (2005). 'La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI-XVIII)', *Investigaciones históricas* 25, pp. 85-116.
- Burrieza Sánchez, J. (2007).; Valladolid, tierras y caminos de jesuitas (Tesis Doctoral), Valladolid: Diputación provincial.
- Burrieza Sánchez, J. (2010). 'La estrategia y ministerio educativo en la antigua Compañía de Jesús (siglos XVI-XVIII)' en J. L. Betrán (Ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad
- Burrieza Sánchez, J. (2012). 'La fundación de colegios y el mundo femenino' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.) *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. II, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 443-489.
- Byrne, L. (1985). 'Mary Ward's Vision of the Apostolic Religious Life', *The Way* 53, pp. 73-84.
- Calderón Dorda, E. (2010) 'Due creazioni mitico-letterarie femminili in Euripide', *Donna - Mito - Miturgia*, I Quaderni del Ramo d'Oro on-line 3, pp. 75-87.
- Campos, P. (1682). *Horacio español, esto es, obras de Q. Horacio Flacco, traducidas en prosa española e ilustradas con argumentos, epítomes y notas en el mismo idioma*, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Caro Baroja, J. (1995). *Sistemas complejos de religiosidad popular*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Carraud, V. (2008). 'Conférence de présentation du jansénisme, disponible par ailleurs sur le site de l'Eglise réformée d'Auteuil', Publications de la Société des Amis de Port-Royal: Publications Électroniques <<http://www.amisdeportroyal.org/bibliotheque/?Le-jansenisme.html>>
- Caso Machicado, M. T. (2007). '¿Jovellanos autor de la traducción de Ifigenia?' en J. Menéndez Peláez (Ed.), *Iphigenia*, pp. 19-23.
- Catto, M. (2012). 'The Jesuit Memoirists: How the Company of Jesus Contributed to Anti-Jesuitism' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo

- (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. 2, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 927-941.
- cen *Historia de la Literatura Grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*, *Analecta Malacitana LXXVIII*, pp. 177-195
- Cerezo Magán, M. (2011). 'Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo xviii: su impronta clásica', *Nova Telus 1*, vol. 29, pp. 175-225.
- Chantraine, Pierre (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Chico, G. (1995). 'Meditación y seguimiento en la 'Devotio Moderna'', *Anámnesis: revista semestral de investigación teológica 9*, vol. 5, pp. 75-96.
- Codina Mir G. (1968). *Aux sources de la pédagogie des Jésuites: Le «modus Parisiensis»*, Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu,;
- Contreras Valverde, J., Ramos Acebes, G. & Rico Rico, I. (1992). *Diccionario de la Religión Romana*, Madrid: Ediciones clásicas.
- Coronel Ramos, M. A. (1996). 'Los autores clásicos y la enseñanza, dos modelos: los jesuitas y Manuel Martí', *Quaderns de Filologia/Estudis Literaris 11*, pp. 103-123.
- Costa, C. J. (2004). *A racionalidade jesuítica em tempos de arredondamento do mundo: o Império Português (1540-1599)* (Tesis Doctoral), Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba.
- Crespo Alcalà, P. (2002). 'Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica' en F. De Martino y C. Morenilla, *El perfil de les ombres*, Congreso internacional de Teatro Clásico (5ª edición, Valencia, 2001), Bari: Levante, pp. 85-110.
- Cristóbal, V. (2002). 'Dido y Eneas en la literatura española', *Alazet 14*, pp. 41-76.
- Cunha, V. (2010). 'Racine e Port-Royal: um jardim inesquecível', *Revista do CESP 44*, vol. 30, pp. 73-97.
- De Guzman Ozamiz, M. & Garma Pons, S. (1980). 'El pensamiento matemático de Antonio Eximeno', *Lull 3*, pp. 3-38.
- De Miguel y Canuto J. C. (1994). 'Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)', *Criticón 62*, pp. 35-56.

- De Tezanos, A. (2014). 'El isomorfismo de las bibliotecas jesuitas (siglos XVI-XVIII)', *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 2, vol. 18, pp. 105-139.
- Declercq, G. (2013). 'L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne', *Exercices de rhétorique* 1, pp. 2-14.
- Delcroix, Maurice (1970). *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification de la fatalité dans la Thébáide, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*, Paris: A.-G. Nizet.
- Di Benedetto, V. & Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.
- Di Marco, M. (2001). *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma: Carocci.
- Díaz-Regañón López, J. M. (1955-56), *Los trágicos griegos en España*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Domingo Malvadi, A. (2001). *La producción escénica del padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la compañía de Jesús en el Siglo XVI (Tesis Doctoral)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Dos Santos, F. B. (2006). 'Aquiles em Ifigênia Em Áulis de Eurípides', *Synthesis* 13, pp. 49-66.
- Dowden, K. & Livingstone N. (2011). *A Companion to Greek Mythology*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Durán López, F. (ed.) (2012). *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII. XV encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Egido, T. (2004). *Los jesuitas en España y el mundo hispánico*, Madrid: Marcial Pons.
- Egido, T. (2009.) 'Los casos de conciencia y la conciencia de los casos' en M. Peña Díaz (ed.), *Las Españas que (no) pudieron ser. Herejías, exilios y otras conciencias (s. XVI-XX)*, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 93-113.
- Egido, T. (2012). 'Formación y funciones del estereotipo antijesuita' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. I, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 715-725.

- Einmann, M. (2014). 'Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis', *Methis. Studia humaniora Estonica* 14, pp. 30-45.
- Eisner, R. (1979). 'Euripides' Use of Myth', *Arethusa* 12, pp. 153-174.
- Ernout, A. & Antoine M. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Espino Martín, J. (2005). 'La enseñanza de la literatura clásica, retórica y comparativismo' *Analecta Malacitana* LI, p. 28.
- Espinosa Carbonell J. (1982). *Aproximación al estudio de los manuscritos en lengua italiana de Manuel Lassala*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Fabre, P-A. (1995). 'Dépouilles d'Égypte. L'expurgation des auteurs latins dans les collèges jésuites' en *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, L. Giard (Ed.), Paris: Presses Universitaires de France, pp. 55-57.
- Fabre, P-A. (1995). 'Le devoir d'intelligence ou l'insertion des jésuites dans le monde du savoir' en *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, L. Giard (Ed.), Paris: Presses Universitaires de France, p. XII.
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in Love*, Oxford: Oxford University Press.
- Faraone, C. A. (2003). 'Playing the Bear and Fawn for Artemis. Female Initiation or Substitute Sacrifice?' en D. B Dodd & C. A Faraone (Eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New critical perspectives*, London: Routledge, pp. 43-68.
- Fernández Cardo, J. M (2007). 'De Racine a Jovellanos. Estudio de la traducción de Ifigenia' en Jesús Menéndez Peláez (Ed.) *Iphigenia*, pp. 77-110.
- Fernández de Arrillaga, I. (1997). 'Profecías, coplas, creencias y devociones de los jesuitas expulsos durante su exilio en Italia', *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* 16, pp. 83-98.
- Fernández Galiano M., (1967). 'Estado actual de los problemas de cronología eurípidea', *E. Clás.* 52, pp. 321-354.
- Fernández Nieto, F. J. (Ed.) (2005). *Historia antigua de Grecia y Roma*, Valencia: Tirant lo Blanch.

- Ferrari, W. (1938). 'L'Oreste di Stesicoro', Athenum, pp. 1-37.
- Ferri-Benedetti, F. (2013). '«La tua Grecia, la quale a me non è dio»-Martello y Metastasio reinterpreta a Aristóteles', Humanitas LXV, pp. 219-250.
- Fletcher, J. (2003). 'Women and Oaths in Eurípides', Theater Journal 55, pp. 29-44.
- Foley, H. P. (1985). *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- Forestier, G. (2001). 'Les passions dans la tragédie' en E. Coquery y N. Piejus, *Figures de la passion*, Paris: Cité de la Musique-Réunion des Musées Nationaux, pp. 15-28
- Franciosi V. (2010). 'Una statua di Artemide Braunonia dall'Acropoli pisistratea', *Annali dell' Università Suor Orsola Benicasa*, pp. 139-173.
- Franco, F. (1989). *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, en *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze: Vallecchi.
- Franco, J. E. (2006). 'O mito dos Jesuítas em Portugal. Séculos XVI-XX', *Revista Lusófona de Ciência das Religiões* 9/10, pp. 303-314.
- Frenzel, E. (1994). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- Fullam, L. (1999). 'Juana, S. J.: The Past (and Future?) Status of Women in the Society of Jesus', *Studies in the Spirituality of Jesuits* 31/5.
- Funke H. (1965-6). 'Euripides', *Jahrbuch für Antiken und Christentum* 8-9, pp. 233-279.
- Funke, H. (1964). 'Aristoteles zu Euripides' Iphigeneia in Aulis', *Hermes* 92, pp. 284-299.
- Galeotti Papi, D. (1995). *La scena di Macaria negli Eraclidi e l'oratoria funebre*, «*Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*» 123 pp. 140-154.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- García Álvarez, C. (2014). 'Un estudio sobre el género en la tragedia griega (logos, polis y genos)', *Byzantion Nea Hellás* 33, pp. 67-83.

- García Garrosa, M. J. & Lafarga, F. (2009). 'La historia de la traducción en España en el s. XVIII' en J. A. Sabio Pinilla (Ed.) *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, Granada: Comares, pp. 27-80. .
- García Gual, C. (1972). *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo.
- García Macías, A. (2013). 'De la 'devotio moderna' a la 'devotio postmoderna' en la liturgia, *Phase: revista pastoral litúrgica* 313, pp. 39-54.
- García Villoslada, R. (1954). *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma: Pontificia Universitatis Gregorianae.
- García Villoslada, R. (1965). *Loyola y Erasmo, dos almas, dos épocas*, Madrid: Taurus.
- Garelli, P. (1997), «Metastasio y el melodrama italiano»; «Catálogo de traducciones de tragedias italianas», en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 127-138; 325-362.
- Gernet L. & Boulanger A. (1970). *Le génie grec dans la religion*, Paris: Albin Michel, pp. 378.
- Giard L. (Ed.) (1995). *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Gibert, J. (1995). *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Gil Fernández, L. (1984), *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense.
- Gil, E. (Ed.) (1992) *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la Ratio Studiorum*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, pp. 18- 25.
- Gil, L. (1981). *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Centro de Estudios constitucionales.
- Giovanatti, E. (2013) 'Il sistema produttivo dell'opera italiana del settecento', *e-Storia* 3, pp. 37-40.
- González Gutiérrez, C. (1993). 'El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (Su influencia en la Comedia Nacional del s. XVII) I', *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 18, pp.7-147,

- (1997) *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y la edición de la tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Grammatas, T. (2009). 'Menandre sur scene: l'experience neo-hellenique', *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 19, pp. 141-149.
- Greco, F. M. (2010). *Il tiranno nella tragedia del secondo Settecento italiano* (Tesis Doctoral), Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Gres-Gayer J. M. (1996). *Le Jansénisme en Sorbone: 1643- 1656*. Paris: Klincksieck. 130-132 p.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- Grube, G. M. A. (1973). *The Drama of Euripides*, New York: Barnes & Noble.
- Guccini, G. (Ed.), (1988) *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna: Il Mulino.
- Guerra, A. (2012). 'La compagnia introvabile. Forme di vita dei gesuiti fra soppressione e rinascita' en J. Martínez Millán & H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 1029-1042.
- Guerrini R., (1973). 'La morte di Macaria (Eurip., Heraclid. 819-22)', *Studi Italiani di Filologia Classica* 45, pp. 46-59.
- Guzmán Sancho, A. (2008) 'Conjeturas sobre la Ifigenia de Jovellanos', *Boletín Jovellanista* 7-8, pp. 93-96.
- Hall, E. (2005). 'Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition' en Fiona Machintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall and Oliver Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford: Oxford University Press, pp. 53-75.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press.
- Hall, F. A (1914). 'A Comparison of the 'Iphigenias' of Euripides, Goethe, and Racine', *The Classical Journal* 9, vol. 9, pp. 371-384.
- Hard, R. (2004). *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, London-New York: Rotledge.

- Harrauer, C, & Hunger H. (2008). *Diccionario de mitología griega y Romana*, Barcelona: Herder.
- Herignton, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetry Tradition*, London: Sather Classical Lectures.
- Hernán Perrone, N. (2013). ‘«Si no eres jesuita serás jansenista; y si no eres jansenista serás jesuita». El problema del jansenismo en causas de la revolución de Francia de Lorenzo Hervás y Panduro S. J. (1735- 1809)’, *Hispania Sacra* LXV, pp. 203-230.
- Hernández Mateos, A. (2012). *El pensamiento musical de Antonio Eximeno* (Tesis Doctoral), Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hernández, J. R. & Penín, J. D. (2006). ‘El colegio jesuítico de San Juan Bautista de Monterrei-Verín: memorial del proceso de una expulsión’, *Hispania Sacra* 58, pp. 101-141.
- Hernando, C. (1975). *Helenismo e Ilustración (el griego en el siglo XVIII español)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot*, Bloomington-Indianapolis: Indiana UP.
- Hoffmann G., (1996). *Macarie, Polyxène et Iphigénie: les vierges héroïques dans le théâtre d’Euripide*, en O. Cavalier, *Silence et fureur: la femme et le mariage en Grèce*, Les antiquités grecques du Musée Calvet Avignon : Laffont, pp. 249-270.
- Hornblower, S. & Spawforth, A. (Eds.) (2012). *Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Howatson, M. C. (1993). *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- Huerta Calvo, J. (Ed.) (2003). *Historia del teatro español*, Madrid: Gredos.
- Hulton, A. O. (1962). ‘Euripides and the Iphigenia Legend’, *Mnemosyne* 15, fasc. 4, pp. 364-368.
- Hunger, H. (1986). *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien: Brüder Hollinek.
- Introducción a José Lasso de la Vega a la traducción de Sófocles en la colección de Clásicos Gredos, Madrid, 1981, p. 109.

- Jauss, H. R. (1989). 'La ifigenia de Goethe y la de Racine' en *Estética de la recepción* R. Warning (Ed.), pp. 217-250.
- Jones, J. (1980). *Aristotle and Greek Tragedy*, London-Toronto: Chatto and Windus.
- Jouan, F. (2009). *Euripide et les légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Illiade*, Paris: Les belles lettres.
- Kenny, K. (2015). *The China connection: A Glimpse of Collaborative Research Between China and Oregon State University* (Tesis Doctoral), Oregon: Oregon State University.
- Kitto, H. D. F., (1939). *Greek Tragedy: a Litterary Study*, London: Methuen & Co.
- Kovak, D. (2003). 'Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis', *The Journal of Hellenic Studies* 123, pp. 77-103.
- Kristeller, Paul Oskar (1979) *Renaissance Thought and its Sources*, Columbia: Columbia University Press
- Laborda Gil, X. (1978). *La gramática de Port-Royal: Fuentes, contenido e interpretación* (Tesis de Licenciatura), Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Lacouture, J. (1992). *Jésuites*, vol. 2, Paris: Seuil.
- Lafarga, F. (2013). 'La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVII', *MonTi* 5, pp. 299-324.
- Lange Cruz, I. (2004). *Carisma ignaciano y educación*, Madrid: Universidad Pontificia.
- Lefkowitz, M. R. (1986). *Women in Greek Myth*, Baltimore: Yale University Press.
- Lesky, A. (1958). *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Kröner.
- Lesky, A. (1968). 'Eurípides', *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos, pp. 389-437.
- Lewis, S. (2011). 'Women and Myth' en K. Dowden & N. Livingstone (Eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 443-458.
- Leza, J. M. & Knighton, T. (1998). 'Metastasio in the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s', *Early Music* 26/4, pp. 623-631.

- Llamosas, E. F. (2011). 'Probabilismo, probabiliorismo y rigorismo: la teología moral en la enseñanza universitaria y en la praxis judicial de la Córdoba tardocolonial', Cuadernos del Instituto Antonio Nebrija 14/2, pp. 281-294.
- Llombart Somonte-Cenero, V. (2013). *Jovellanos y el otoño de las Luces: educación, economía, política y felicidad*, Gijón: Trea.
- López Férez, J. L. (2009). 'Mitos y referencia míticas en las cuatro primeras obras conservadas de Eurípides', *Literatura: teoría, historia, crítica* 10, pp. 15-82.
- Losada Goya, J. M. (2011). 'Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)' en Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses* 26, pp. 217-224.
- Lozano Navarro, J. J. (2000). 'El expediente de incautación de temporalidades del colegio de San Luis de Gonzaga de Motril: los libros de los jesuitas de un colegio del reino de Granada en 1767', *Chronica Nova* 27, pp. 285-304.
- Lozano Navarro, J. J. (2012). 'Confesionario e influencia política. La Compañía de Jesús y la dirección espiritual de princesas y soberanas durante el Barroco' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. I, pp. 183-205.
- Lozano Navarro, J. J. (2014) 'El dinero de los jesuitas: una aproximación a la realidad económica del colegio de Marchena (Sevilla). Siglos XVI-XVII', *Kryton I*, pp.12-23.
- Lozano Navarro, J. J. (2014). 'El dinero de los jesuitas: una aproximación a la realidad económica del colegio de Marchena (Sevilla). Siglos XVI-XVIII', *Roma TrE-Pres* 4, pp. 12-23.
- Luengo Gutiérrez, P. (2012). 'Christianity and Chinese Rites Controversy: Spirit Tablets in 17th Century', *Journal of Chinese Studies* 1, vol.1, pp. 71-84.
- Luengo, M. (2010). *Memoria de un exilio : Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España (1767-1768)*, estudio introductorio y notas de Inmaculada Fernández Arrillaga (intro & notas), Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Luschnig, C. A. E. (1988). *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia in Aulis*, Victoria: Aureal.

- Lux-Sterritt, L. (2006). 'Mary Ward's English Institute: The Apostolate as Self-Armation?', *Recusant History* 28 (2), pp. 198-208.
- MacEwen, S. (1990) 'Oikos, Polis and the Problem of Clytemnestra' en MacEwen, S. (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, New York: Lewinston and Lampeter, pp. 16-34.
- Macua Martínez, E. (2006), "La figura del misántropo en Menandro y Molière", en J. V. Bañuls, F. De Martino & C. Morenilla (Eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari: Levante editori, pp. 349-365.
- Maestre, J. M. (1998). 'Valencia y su studi general en J. L. Palmireno' en J. V. Bañuls (Ed.), *El teatro clàssic al marc d'ela cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari: Levante.
- Magnien, V. & Lacroix, M. (1969). *Dictionnaire Grec-Français*, Paris: Belin.
- Maldavsky, A. (2014) 'Conectando territorios y sociedades. La movilidad de los misioneros jesuitas en el mundo ibérico (siglos XVI-XVIII)', *Historica* XXXVIII.2, pp. 71-109.
- Mancini, R. & Rouveroux J-J. (1995). *Guide de l'opéra*, Paris: Fayard.
- Marino, G. (2014). 'La historia del ciego mártir Damián de Yamaguchi en los manuscritos de Gil de la Mata (Siglo XVI)', *Janus* 3 pp. 224-269.
- Martínez del Valle C. (2012). 'Libre arbitrio y probabilismo en el pensamiento político del molinismo' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. II, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 1173-1196.
- Martínez Millán, J. (2012). 'El nacimiento de la Compañía de Jesús: proyecto religiosos y problemas políticos' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. I, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 21-42.
- Martínez Millán, J. & Pizarro Llorente, H. & Jiménez Pablo, E. (Eds.) (2012). *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Martínez Naranjo, J. (2002). 'Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna',

- Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante 20, pp. 227-250.
- Mateos, F. (1956). 'Personajes femeninos en la historia de san Ignacio', *Razón y Fe* 154, pp. 395-418.
- Mattioda, E. (1994). *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena: Mucchi Editore.
- Mautner Plaut, J. (1972). *Characterization through style in Racine's Iphigenie* (Tesis Doctoral), Michigan.
- McCabe, W. (1983) *An introduction to the Jesuit Theatre*, St. Louis: The Institute of Jesuit Sources.
- McDonald, M. (1983). 'Cacoyannis and Euripides' 'Iphigenia in Aulis': a new heroism' en *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia, pp. 129-192.
- Megas, Ch. A. (1967). *Ο ΠΡΟΥΟΜΑΝΙΣΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΠΑΙΔΟΥΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΤΟΥ Λ. Α. Seneca* (Disertación inaugural) Tesalónica: Universidad de Tesalónica.
- Melchinger, S. (1979). *Die Welt as Tragödie*, München: Beck.
- Melero Bellido A. (1988). 'Comedia: la comedia nueva, Menandro', en J. A. López Férrez, *Historia de la literatura griega*, pp. 478-502.
- Mellert-Hoffmann, G. (1969). *Untersuchungen zur 'Iphigenie in Aulis' des Euripides*, Heidelberg: Winter.
- Menéndez Peláez, J. (2003). 'El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI', en J. Huerta Calvo (Ed.), *Historia del teatro español*, Vol. I, Madrid: Gredos, pp. 581-608.
- Menéndez Peláez, J. (2000). 'El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca', *XIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, pp. 33-76.
- Menéndez Peláez, J. (2001). 'El teatro jesuítico: sistemas y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca' en F. Pedraza y R. González Cañal (Eds.), *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 33-76.

- Menéndez Peláez, J. & Menéndez Fernández, C. (2007). 'Teatro y pedagogía, el sustrato didáctico de Ifigenia' en J. Menéndez Peláez (Ed.), *Iphigenia*, pp. 25-61.
- Mestre, A. (1987). 'Ilustrados y reforma universitaria: Las «escuelas»' en *Universidades españolas y americanas. Época colonial*, Valencia: CSIC, pp. 395-402.
- Mezzadri, L. (2001). *Storia della Chiesa. Tra Medioevo ed Epoca Moderna, II: Rinnovamenti, separazioni, missioni. Il Concilio di Trento (1492-1563)*, Roma: Centro Liturgico Vincenziano.
- Michelakis, P. (2006). *Euripides: Ifigenia at Aulis*, London: Duckworth.
- Michelini, A. N. (1999-2000). 'Expansion of Myth in late Euripides: Iphigenia at Aulis', *Illinois Classical Studies* 24/25, pp. 41-57.
- Moormann, E. M. & Uitterhoeve, W. (1995), *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid.
- Morales Peco, M. (2002). *Edipo en la literatura francesa*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Morenilla Talens, C. (2006). 'La utopía posible de la Comedia Nueva', *Studia philologica valentina* 9, pp. 147-176,
- (2012) 'Ifigenia o el sincretismo como comunicación política entre dioses héroes' en C. Rosa, A. I. Martín & E. Suárez (Eds.), *¡Que los dioses nos escuchen! Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 141-158.
- Morenilla, C. & Bañuls, J. V. (2014). 'La vergine innamorata: la Ifigenia, de Eurípides a Martello', en A. Martínez Fernández (Ed.), *Agalma. ofrenda desde la Filología clásica a la Manuel García Teijeiro*, pp. 1219-1232.
- Moreno Martínez, D. (2010). 'Las sombras de la Compañía de Jesús en la España Moderna, siglos XVI-XVII' en J. L. Betrán (Ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad, p. 80.
- Mossman, J. (Ed.) (2003), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford: Oxford University Press.

- Muñoz Zielinski, M. T. (2008). 'Gesto y emoción en los personajes femeninos en la obra de Racine' Congreso Internacional Imagen Apariencia, Murcia: Universidad de Murcia.
- Nancy C. (2002). 'Iphigénie, d'Euripide à Racine: Une réécriture', *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires* 129, pp. 33-50
- Negredo del Cerro, F. (2012). 'La Compañía de Jesús y el Consejo de Estado bajo Felipe IV. Reflexiones a propósito del incidente del Padre Puente Hurtado' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), *Religión política y educación (siglos XVI-XVII)*, Vol. 1, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 155-182.
- Neri, F. (1961). 'Giovan Giorgio Trissino e i Fiorentini Grecheggianti' en M. Ariani *La Tragedia del Cinquecento*, Torino: Einaudi, pp. 27-57.
- O'Malley, J. W. (1995). 'Renaissance Humanism and the First Jesuits' en Ignacio de Loyola y su tiempo Congreso internacional de Historia (9-13 de Septiembre de 1991), : Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 381-403.
- Olarte, Juan B. (2007) 'Un inédito de Jovellanos en San Millán Ifigenia' en J. Menéndez Peláez (Ed.) *Iphigenia*, pp. 63-76.
- Ordiz Vázquez, F. J. (1989). 'El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México', *Anales de literatura hispanoamericana* 18, pp. 19-28.
- Page, D. L. (1934). *Actors' interpolations in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon.
- Pais de Almeida, C. A. (1998). *Eurípides. Ifigénia em Áulide*, M. F. Silva (Notas y revisión), Coimbra: Fundação Cloustre Gulbekian, Junta nacional de investigação científica e tecnológica.
- Palao Gil, J. (2003) 'Conflictos entre la Universidad de Valencia y los jesuitas (siglos XVI-XVII)', VI Congreso Internacional sobre la Historia de las Universidades Hispánicas, Vol II, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 275-286.
- Pelling, C. (2006). 'Tragedy Rethoric, and Performance culture' en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell.
- Pérez Magallón, J. (1991). *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

- Pérez Pacheco, Pilar (2008). 'El éxito editorial de Eusebio de Pedro Montengón' en La recepción en la literatura hispánica, M^a Cecilia Trujillo Maza (ed.), Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pérez Samper, M. A. (2005). 'Las reinas' en I. Morant (Ed.), Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. II, pp. 399-435.
- Perry, B. E. (1967). The Ancient Romances, Berkley: Unuversity of California Press.
- Pertusi, A. (1960). 'La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo', Italia Medioevale e Umanistica 3, pp. 101-152.
- Pfeiffer, R. (1981). Historia de la filología Clásica (trad. de J. Vicuña y M^a R. La Fuente), Madrid: Gredos.
- Pfohl, R. (1974). Racine's Iphigenie, Genève.
- Phillippo, S. (2005). The Aeschylean Legacy in Gluck's Iphigenia Operas, en Fiona Machintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall and Oliver Taplin (eds.), Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004, Oxford: Oxford University Press, pp. 77-103.
- Picón García, V. (2005). 'Teatro escolar y teología: el Dialogus Divi Petri Martyris de Guillem de Barçalo (Barceló), Criticón 94-95, pp. 183-208.
- Pinedo Iparraguirre, Isidoro & Fernández Arrilaga, Inmaculada (2012), 'Los Jesuitas desterrados ante la supresión de su orden' en Religión política y educación José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente & Esther Jiménez Pablo (eds.), Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Plácido Suárez, D. (1997). La sociedad ateniense: la evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso, Barcelona: Crítica.
- (2003). 'La hegemonía ateniense y la guerra del Peloponeso' en J. L. Gómez-Pantoja Fernández-Salguero (Eds.), Historia Antigua: (Grecia y Roma), Barcelona: Ariel.
- Placido, D. Fornis, C. & Casillas, J. M. (1998). La guerra del Peloponeso, Madrid: Ediciones Clásicas.
- Plazalaola, J. (1995). Ignacio de Loyola y su tiempo Congreso internacional de Historia (9-13 de Septiembre de 1991), Bilbao: Universidad de Deusto.

- Pociña Pérez, A. (2007). 'Una mujer extranjera llamada Medea' en A. Pociña Pérez & Aurora López López (eds.), Granada: Universidad de Granada, pp. 133-158.
- (2007). 'Épica y teatro. La primera poesía desde sus comienzos hasta el siglo I a. C.' en C. Codoñer (Ed.), Historia de la literatura latina, Madrid: Cátedra.
- Pohlenz, M. (1954). Die griechische Tragödie, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Pomeroy, S. B. (1999). Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica, Madrid: Akal.
- Rabinowitz, N. S. (2008). Greek Tragedy, Oxford: Blackwell.
- Rahner, H. (1956). Ignatius von Loyola. Briefwechsel mit Frauen, Freiburg: Herder
- (1960) Ignace de Loyola et les femmes de son temps, Paris: Desclée de Brouwer.
- Revert Soriano, R. (2015). Reflexiones en torno al nomos en tragedias tardías de Eurípides (Tesis Doctoral), València: Universitat de València.
- Revuelta González, M. (2006). 'Los Colegios de la Compañía de Jesús: tres momentos de su evolución histórica' en M. Revuelta González, Once calas en la Historia de la Compañía de Jesús: todos a servir al Señor, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Reynolds L. D. & Wilson N. G., (1986). Copistas y filólogos : las vías de transmisión de las literaturas griega y latina (Trad. M. Sánchez Mariana), Madrid: Gredos.
- Rigby, C. E. (1991). Transgressions on the feminine. Tragedy, Enlightenment and the Figure of Woman in Classical German Drama, Heidelberg.
- Robaey, J. (1994). 'Iphigénie, Préface: Racine traducteur malheureux d'Euripide?', Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica 12, pp. 195-218.
- Roberts, J. (2005). The Oxford Dictionary of the Classical World, Oxford: Oxford University Press.
- Roche, D. (2003). Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages. Paris: Fayard,
- Rodrigo Mancho, R. (2008). 'En torno a la Iphigenia de Racine, traducida por Jovellanos', Stychomytia 6, pp. 164-169.

- Rodríguez Carmona, A. B. (2013). 'El lenguaje de Clitemnestra en el Agamenón de Esquilo, Tycho 1, pp. 99-118.
- Rodríguez Cidre, E. (2002): «Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca» en: Aurora López & Andrés Pociña (eds.): Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy (2 vols.). Granada: Ediciones de la Universidad, pp. 277-292.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (2012) 'Teatro escolar jesuítico: «las glorias del mejor siglo», Valentín de Céspedes, y su propuesta en escena por Cosimo Lotti' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), Religión política y educación (siglos XVI-XVII), Vol. I, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 727-740.
- Romano, A. (2014). 'Escribir la China en la experiencia misionera de la segunda mitad del siglo XVI: el laboratorio ibérico', Cuadernos de Historia Moderna XIII, pp. 243-262.
- Rome, A. (1946). Sur la date de composition de l'Iphigénie à Aulis, Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, .
- Roussel, P. (1922). 'Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d'Euripide', Revue Belge de Philologie et d'Histoire 1, pp. 225-240.
- Ruiz de Elvira, A. (1990). 'Dido y Eneas', Cuadernos de Filología Clásica 24, pp. 77-98.
- Rurale, F. (2012). 'La política cortigiana della Compagnia di Gesù' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), Religión política y educación (siglos XVI-XVII), Vol. I, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 103-121.
- Rutherford, R. B. (2012). Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez González, R. (2012). 'Origen y fundación de los colegios de la Compañía de Jesús en la actual provincia de Toledo' en J. Martínez Millán, H. Pizarro Llorente & E. Jiménez Pablo (Eds.), Religión política y educación (siglos XVI-XVII), Vol. 2, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 809-815.
- Sánchez Manzano, M. A. (2012). 'Bernard le Bovier de Fontenelle y Alfons A. Sarasa. Una retórica de la felicidad', Romanische Forschungen 124, pp. 471-489.

- Sansone, D. (1991). 'Iphigenia Changes her Mind', *ICS* 16, pp. 161-72,
- Santiago, R.-A. (1998). 'Griegos y bárbaros: arqueología de una alteridad', *Faventia* 20/2, pp. 33-45.
- Schwinge E.-R. (1968). *Euripides*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Scodel, R. (2010). *An Introduction to Greek Tragedy*, New York: Cambridge University Press.
- Sellier, P. (1979). 'Le jansénisme des tragédies de Racine: réalités ou ilusión?', *Cahiers de L'Association internationale des études françaises* 31, pp. 135-148.
- Serés, G. (2010). 'El mundo literario de la Compañía' en J. L. Betrán (Ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad.
- Siegel, H. (1980). 'Self-Delusion and the Volte-face of Iphigenia in Euripides' 'Iphigenia in Aulis', *Hermes* 108, pp. 300-321.
- Siegel, H. (1981). 'Agamemnon in Euripides Iphigenia at Aulis', *Hermes* 109, pp. 257-265.
- Silva Guerrero, F. J. (2012). *Defensa y rediseño de la realidad colonial: reivindicación imperial, clerical y criolla en la Historia antigua de México de Francisco Javier Clavijero (1737-1787)* (Tesis de Magistratura), Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Skinner, M. B. (1976). 'Iphigenia and Polyxena: A Lucretian Allusion in Catullus', *Pacific Coast Philology* 11, pp. 52-61.
- Skutsch, F. (1906). 'Zu Ennius' Iphigenia', *Neue Folge* 61, pp. 605-619.
- Smith, W. D. (1979). 'Iphigeneia in Love' en G. W. Bowersock & W. Burkert (Eds.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox*, Berlín – Nueva York: Walter de Gruyter, pp. 173-80.
- Snell, B. (1968). 'Euripide's Aulische Iphigenie' en Schwinge E.-R. (Ed.), *Euripides*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 493- 507.
- Soriano Sancha, G. (2013). *Tradición clásica en la Edad Moderna: Quintiliano y la cultura del humanismo*, Logroño: Instº Est. Riojanos.

- Sorum, C. E. (1992). 'Myth, Choice and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis', *The American Journal of Philology* 4, vol. 133, pp. 527-542.
- Soto Artuñero, W. (1997). 'San Ignacio y la mujer', *Proyección, Teología y Mundo actual* 187, pp. 299-381.
- Sousa, J. M. (2003). 'Os jesuítas e a Ratio Studiorum: As raízes da formação de professores na Madeira', *Isleña* 32, pp. 26-46.
- Spedicato, M. (2013). 'Il patrimonio dei gesuiti nel Mezzogiorno moderno. Alcune linee di lettura', en G. Niccolò (Ed.), *I patrimoni dei gesuiti nell'Italia Moderna: una prospettiva comparativa*, Bari: Edipuglia, pp. 41-53.
- St. Clair Segurado Eva (2003). '«Padrecito, los padres jesuitas vuelven» Revelaciones, profecías, y otros hechos maravillosos en Nueva España tras la expulsión de la Compañía de Jesús (1767-1772)', *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* 21, pp. 8-47.
- Stanford, W. B. (1963). *The Ulysses Theme: a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford: Blackwell.
- Tacchi Venturi, P. (1956). 'L'Umanesimo e il fondatore del Collegio Romano', *AHSI* 25, pp. 63-71.
- Tellechea Idígoras, J. I. (1991). 'Il Collegio Romano: «Omnium nationum seminarium». Prospettive e speranze ignaziane', *AHP* 29 pp. 9-16.
- Thompson, W. E. (1969). 'Kleithesnes and Aigeis', *Mnemosyne* 22, pp. 137-152.
- Tolivar Alas, A. C. (2010). 'Algunas consideraciones sobre la Ifigenia de Jovellanos', en I. Urzainqui (Ed.), *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII. La Ifigenia de Jovellanos* 20, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Tomisch, M^a G. (1972). *El jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Tournand, J.-C. (2005). *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*, Paris.
- Trossalelli, F. (1956). 'Principi pedagogici della Compagnia di Gesù', *La Civiltà Cattolica* 107/2 pp. 573-585.
- Urzainqui, I. (Ed.), (2010). *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII. La Ifigenia de Jovellanos* 20, Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Valdés Guía, M. (2008). 'El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a. C.', *Ilu Revista de Ciencias de las religiones* XXIII, pp. 127-197.
- (2001). 'El proceso de sinecismo del Ática: cultos, mitos y rituales en la «primera polis» de Atenas', *Gerión* 19, pp. 127-197
- Van Engen, J. H. (1988). *Devotio Moderna: Basic Writings*, New Jersey: Princeton University Press.
- Van Kley, D. (1975). *The Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France, 1757-1765*, New Haven and London: Yale University Press.
- Vergara Ciordia, J. (2007). 'El humanismo pedagógico en los colegios jesuíticos del siglo XVI', *Studia Philologica Valentina* 10, pp. 171-200.
- Vergara, J. (1993). 'La aportación del Concilio de Trento' en Buenaventura Delgado (Ed.), *Historia de la Educación en España y América*, Vol. II, Madrid: Morata/SM.
- Vernant, J.-P. (1966). *Mythe et pensée chez les Grecs*, Études de psychologie historique, Paris: Maspero.
- Vilariño Rodríguez, J. J. (2009). 'Heracles y los pueblos arqueros en la Antigüedad', *Stud. hist. H.^a antig.* 27, pp. 31-48.
- Viljoen H. G. (1948). 'Notes on Euripides, Iphigenia Aulidensis', *Mnemosyne* 1, fasc. 3, pp. 205-221.
- Ward, A. (2010). *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*, New Jersey.
- Waterhouse, F. A. (1928). 'Racine janséniste malgré lui', *The Sewanee Review* 36, pp. 441-455.
- Webber, E. J. 'The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Prerenaisance Spain', *HR* 24, pp. 191-206.
- Webster, T.B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*, London: Methuen & Co.
- Weiss, N. A. (2014). 'The Antiphonal Ending of Euripides' Iphigenia In Aulis (1475–1532)', *Classical Philology* 2, vol. 109, pp. 119-129.
- Weiss, R. (1947). *The dawn of Humanism in Italy*, London: H. K. Lewis

- Whitman, C. H. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge: Harvard University Press.
- Willink, C. W. (1971). 'The Prologue of Iphigenia at Aulis', *The Classical Quarterly* 2, vol. 21, pp. 343-364.
- Worman, N. (1999). 'Odysseus Panourgos: The Liar's Style in Tragedy and Orator', *Helios* 26, pp. 35-68.
- Zajko, V. (2007). 'Women and Greek Myth' en R. D. Woodard (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, New York: Cambridge University Press, pp. 387-405.
- Zeitlin, F. I. (1994). 'The Artful Eye: Vision, Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre', en S. Goldhill & R. Osborne (Eds.) *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: CUP, pp. 138-96.
- Zimmermann, E. M. (1982). *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine. Suivi de deux essais sur le théâtre de Jean Racine*, California: Anna Libri.

RECURSOS EN LÍNEA:

- <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>>, (9/7/2015)
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jacobi-pontani-poeticarum-institutionum-libri-tres-tyrocinium-poeticum/>>, (16/7/2015)
- <<http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/bidicam/es/consulta/registro.cmd?id=60232>>, (16/7/2015)
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-de-un-exilio-diario-de-la-expulsion-de-los-jesuitas-de-los-dominios-del-rey-de-espana-17671768--0/>> (30/7/2015)
- <<http://www.amisdeportroyal.org/bibliotheque/?Le-jansenisme.html>> (15/8/2015)
- <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>, (1/4/2014).
- <http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp>, (14/5/2014).

<<http://www.sjweb.info/arsi/>>, (18/5/2015).

<<http://www.uam.es/proyectosinv/teslat/index.html>>, (18/5/2015).

<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/hro_intr.html>, (20/5/2015).

<<http://www.ifesxviii.uniovi.es/biblioteca/Ifigenia>>, (19/6/2015).

<<http://www.jstor.org/>>, (9/7/2015)

<<http://www.com.biblioteca.org.ar/libros/132610.pdf>> (4/8/2015)

<<http://www.jesuitica.be/>> (8/8/2015)

<http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm> (11/8/2015)

<<http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=en&id=133>> (20/8/2015)

<<http://gallica.bnf.fr/?lang=ES>> (21/8/2015)

<<https://archive.org/details/monumentapaedag00rodegoog>> ,(18/5/2015).

<<http://co.china-embassy.org/esp/zggk/histo/t223700.htm>> (27/9/2015)