

IFIGENIA EN ÁULIDE: UNA VERSIÓN ESPAÑOLA Y UNA GRIEGA EN LOS ALBORES DEL S. XVIII

Susana Lugo Mirón
Universidad de La Laguna

RESUMEN

A través de las adaptaciones dramáticas del mito clásico de Ifigenia realizadas por José de Cañizares y Petro Katsaftis en la segunda década del s. XVIII, inspiradas ambas en sendas obras de escritores europeos y no directamente de Eurípides, analizamos las particularidades que acusan frente a la mitología original, así como las similitudes y divergencias que manifiestan los propios dramas entre sí. El influjo de modelos literarios considerados más prestigiosos y universales en estas literaturas y sociedades tan alejadas, como son la griega y española del barroco tardío, nos permite comprender fundamentalmente los límites que la propia singularidad nacional y artística impone a esa asimilación.

PALABRAS CLAVE: Literatura comparada. Mitología.

ABSTRACT

Through the dramatic adaptations of the classical myth of Iphigen made by José de Cañizares and Petro Katsaftis during the second decade of the 18th century, both inspired in the respective plays of European writers and not directly from Eurípides, we analyze the special features that appear in contrast to the original mythology together with the similarities and divergences that manifest the own dramas among themselves. The influence of literary models considered more prestigious and universals in this sort of literatures and societies that are so far, such as the Greek and the Spanish ones, help us to understand essentially the limits that the own national and artistic singularity impose to this assimilation.

KEY WORDS: Comparative literature. Mythology.

Las diferentes manifestaciones del mito clásico, o en general, del mito, no son más que una creación subjetiva que se presenta y considera, que se percibe, como algo objetivo. El mito se emplea continuamente modificado y eso es lo que hace que en sí mismo constituya un desafío. El desarrollo y los cambios que experimenta el simbolismo del motivo mítico, con el pasar del tiempo y las necesidades culturales y sociales, se adecuan a los esquemas ideológicos de cada momento. El mito dramático supone una suerte de datos textuales y, sobre todo, datos extra-textuales, que tiende a enriquecerse con las concepciones estéticas e ideológicas de cada periodo. Esa continua variación lo convierte, claro





está, en un estímulo tanto para el escritor-creador como para el receptor, lector o espectador¹.

En muchos casos, la actualización de los mitos en la dramaturgia en general y, concretamente, en la de la época que nos ocupa, significa una amputación de la profundidad de lo dramático con el fin de dar primacía a lo superficial del espectáculo. Lo actualizado es lo exterior, la simple cobertura, no su esencia ni su sentido trascendente. No se suele llegar a una interpretación profunda del mito, no se accede hasta su entraña ontológica o hasta su compleja simbología. Y esto es debido en la mayoría de los casos al público y al lugar al que estas piezas dramáticas iban destinadas². En ellas abundan las alusiones, ideas, sensibilidad y valores, tanto éticos como estéticos o sociológicos, de la sociedad contemporánea del dramaturgo, lo que si bien puede interesarnos desde el punto de vista histórico no lo es tanto por su específica función dramática.

En este trabajo presentaremos una visión del mito de Ifigenia en la dramaturgia española y en la neohelénica de las primeras décadas del siglo XVIII. Para ello hemos elegido la obra de José de Cañizares (1676-1750) intitulada *El sacrificio de Yfigenia* (1716)³, adaptación de la *Iphigénie* de Racine⁴, y la tragedia *Ιφιγένεια* (1720) del dramaturgo griego Petros Katsaitis (1660/65-1738/42)⁵, adaptación asimismo de la homónima del italiano Lodovico Dolce⁶ y que se encuentra

¹ Vid. A. ΤΑΜΠΑΚΗ, «Μύθος' και 'Ιστορία' στην ελληνική δραματουργία του 18^{ου} και του αρχομένου 19^{ου} αιώνα - Ιδεολογικές και αισθητικές διαπλοκές», *Ομπρέλα* 43 (dic.- feb. 1999), pp. 40-48.

² Para el caso español sigue siendo de gran utilidad el trabajo de René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 31-121. Sin embargo, el teatro griego no cuenta por el momento con monográficos sobre el tema.

³ Esta primera edición no nos ha sido posible encontrarla, por lo que hemos trabajado con versiones posteriores, *vid. Comedia Nueva. El Sacrificio de Efigenia. De cinco jornadas. De Don Joseph de Cañizares*, Barcelona, Imprenta de Pedro Escuder, 1756, y asimismo, *Tragedia. El Sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. En cinco actos. Primera parte. Corregida y enmendada en esta segunda impresión*, Barcelona, Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Librería.

⁴ Jean Racine (1639-1699), realizando el ideal de la tragedia clásica, presenta en sus dramas una acción simple y clara, nacida de la pasión de los personajes. Con su obra *Iphigénie*, representada por primera vez ante los reyes franceses en 1674 y editada al año siguiente, da muestra del apogeo del clasicismo francés. Para más información sobre la obra en concreto *vid. Racine, Théâtre complet II*, Édition présente, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Gallimard (Collection Folio Classique), 1983, pp. 16-22 y 500-507.

⁵ Ε. ΚΡΙΑΡΑ, *Κατσαίτης, Ιφιγένεια-Θυέστης-Κλαθμός Πελοποννήσου*. Ανέκδοτα έργα, Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια, Athènes, 1950 (Collection de l'Institut français d'Athènes 43), pp. 1-117.

⁶ Lodovico Dolce (1508-1568) fue un escritor que disfrutó de gran fama en su época, aunque hoy en día haya quedado en el olvido. Entre su extensa creación, en la que es difícil diferenciar dónde empieza la traducción y dónde la creación original, se encuentra la versión que realiza en 1551 de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, *cf. Tragedie di M. Lodovico Dolce*, di nuovo ricorrette e ristampate, in Vinegia 1560, así como su reproducción en versión electrónica en www.bnf.fr. Una breve referencia a los originales italianos en los que se basa P. Katsaitis, quien también escribió un

entre las primeras piezas de la dramaturgia neohelénica que utilizan tema mitológico, pues hasta entonces dicha temática sólo se había aprovechado en algunos entremeses del teatro cretense del siglo anterior⁷. Con ello lo que pretendemos es poder sacar conclusiones con respecto a la utilización de un mito clásico, en una misma época, en un mismo género literario pero en dos países diferentes, España, cuya realidad se nos muestra más cercana, y Grecia, país que dio origen a esta mitología.

En el tema que nos proponemos desarrollar, una idea principal se basa en comprobar una vez más que, en Europa, si bien las literaturas más antiguas y experimentadas han ejercido gran influencia sobre las más recientes en su proceso de desarrollo hasta encontrar éstas su propia singularidad, sin poner en duda la identidad diferenciadora en el campo intelectual que cada país ha adquirido en este proceso, también es cierto que en muchas ocasiones pese a lo distintos que puedan ser los caminos trazados, dado el común origen, los resultados muchas veces pueden llegar a ser semejantes. Fue este pensamiento el que nos abordó cuando cayeron en nuestras manos estas dos adaptaciones teatrales de la *Ifigenia en Áulide* de principios de siglo XVIII, es decir, la del cefalonio Katsaítis y la del español Cañizares, inspiradas ambas en sendas obras de escritores europeos y no directamente de Eurípides⁸. Ambas obras dramáticas permiten comprender fundamentalmente el gran desafío que supone para estos poetas aunar los prestigiosos modelos tenidos por «universales» con sus propias convicciones artísticas, mostrándonos de este modo claros ejemplos de los límites de la asimilación de la dramaturgia clásica en una época en que el sentimiento y tradición nacionales tiene más peso que la propia estética en sí misma.

Creo importante referir que las obras de estos autores aparecen además en un momento en el que la sociedad y el teatro se encuentran en un estadio de transición y es por ello que muchas veces la crítica no ha sabido apreciar su papel en este proceso de desarrollo del teatro. En efecto, por pertenecer a un momento en que se hace patente la crisis de la cultura barroca y en donde comienzan las aportaciones de novedades estilísticas, en más de una ocasión no se ha sabido juzgar con claridad si son en realidad epígonos del barroco o anuncian los cambios del s. XVIII⁹. En el caso

drama intitulado *Tiestes*, la encontramos en el artículo de E. ΚΡΙΑΡΑ, «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», *Νέα Εστία* 69 (1961), pp. 169-171.

⁷ De la veintena de entremeses que se conservan de los ss. XVI y XVII, un total de once desarrollan temas mitológicos. Cf. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα*, University Studio Press, Tesalónica, 2002, E. I., pp. 209-218.

⁸ Interesante resulta el hecho de que Katsaítis no menciona siquiera a Eurípides y asegura que cuantos hayan leído la *Iliada* conocerán la historia de Ifigenia, cf. E. ΚΡΙΑΡΑ, *Κατσαίτης, Ιφιγένεια...*, *op. cit.*, vv. 1-7, 147 v, p. 117. Lo cual hace suponer, a su vez, que tampoco debió leer el poema homérico pues en él no se hace ninguna referencia a este personaje (aparece la denominación de «Ifianasa», cf. *Iliada*, IX, 145) ya que su leyenda se desarrolla sólo con las epopeyas cíclicas y principalmente con los trágicos.

⁹ Así pues, si bien el estudioso Grammatás interpreta en los elementos cómicos y satíricos de la *Ifigenia* de Katsaítis una crítica y desmitificación del sistema feudal y aristocrático que preconizan el nuevo esquema de valores, por su parte W. Puchner, no lo considera un precursor de la





de España, al considerar la literatura de los siglos anteriores una literatura de primera calidad y arquetipo de la literatura nacional, en más de una ocasión los estudiosos no encuentran en estos principios del siglo XVIII más que «un mal remedo de ella, como producto degenerado del barroco»¹⁰, donde sólo encontramos autores segundones, puros seguidores o copiadore de maestros anteriores y sin una brizna de originalidad. No de forma diferente ha sido tenido en Grecia nuestro autor, a juzgar por las palabras de los primeros estudiosos, quienes exponen que «de las migajas caídas de la mesa cretense se alimenta el cefalonio Petros Katsáitis. Un descendiente tardío de dudoso valor»¹¹ o que «principalmente en sus tragedias —*Ifigenia* (1720), *Tiestes* (1721)—, se observa una fuerte influencia cretense, que llega incluso hasta la imitación, en lo relacionado con el impulso creativo falta totalmente de sus escritos. Es obvio que tenemos ante nosotros simples supervivencias»¹².

Sin embargo, durante los últimos años la aparición de un estudio más profundo de este periodo y el aumento de monográficos, biografías, artículos, etc., ha llevado a que la aproximación a estos autores sea más realista y los criterios valorativos que se establecen sean diferentes —al margen de posibles comparaciones—, intentando un acercamiento a esta literatura explicada desde ella misma¹³. Es verdad que las obras de estos autores pueden considerarse en la actualidad como piezas arqueológicas, pero dado que en su época tuvieron un cierto relieve, nos vemos obligados a resaltar su valor aunque sea desde el punto de vista del historiador del teatro, ya que la obra de Cañizares es uno de los primeros intentos por asimilar el hacer trágico del clasicismo francés, mientras que la de Katsáitis se cuenta entre las escasas muestras de la dramaturgia original griega de este periodo.

No nos proponemos ahora entrar en un estudio comparativo pormenorizado de estas dos Ifigenias, lo que sin duda consideramos interesante poder elabo-

Ilustración, ni de la lucha de clases y las ideas de la Revolución francesa, sino más bien lo inserta dentro del barroco tardío, cf. Θ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ, *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματουργία. Δώδεκα μελετήματα*, Atenas, Kultura, 1987, p. 32 y W. PUCHNER, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Atenas, Bura, 1991, pp. 321-323 así como, *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Atenas, Kastaniotis, 1995, p. 167.

¹⁰ Cf. Francisco RICO (ed.), *Historia de la Literatura Española*, vol. IV, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 11.

¹¹ Cf. Linos POLITIS, *Historia de la Literatura Griega Moderna*, Madrid, Cátedra, 1994. Prólogo, traducción y suplemento de Goyita Núñez, p. 83.

¹² Cf. K. Θ. ΔΗΜΑΡΑ, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Atenas, Íkaros, 1987^s, p. 94.

¹³ En lo que a nuestros autores respecta contamos, entre otros, con los monográficos de A. V. EBERSOLE, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del s. XVIII*, Madrid, Insula, 1974 y K. L. JOHNS, *José de Cañizares. Traditionalist and Innovator*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1981 para el caso del dramaturgo hispano, así como diversos estudios que versan sobre la obra y figura del escritor griego: ΣΠ. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600-1900*, Atenas, 1970, pp. 50-95 y del mismo su introducción a la edición, Πέτρος Κατσαίτης, *Ιφιγένεια [έν Ληξουρίω]*, Atenas, Estía, 1995, pp. 10*-47*; las obras anteriormente citadas de E. KRIARÁS y W. PUCHNER, *Μελετήματα θεάτρου... op. cit.*, especialmente pp. 261-323.

rar en un futuro, pues ello excedería en mucho los límites de esta aportación. Nosotros tan sólo vamos a centrar nuestra exposición en ver las particularidades de estos dos autores y estas dos literaturas en su tratamiento de la fábula mitológica a través de una obra homónima, fijándonos en las diferentes soluciones que las corrientes estéticas y culturales europeas encuentran en su adecuación a cada sociedad concreta, adaptándose finalmente a las particularidades que desarrollarán las literaturas locales, en este caso la del heptáneso, sociedad isleña y periférica de la Grecia moderna, y la española capitalina.

Es así como en estas sociedades tan alejadas entre sí y sin embargo inmersas en el devenir europeo, estos dos dramaturgos de principios del siglo XVIII con la intención de traer a sus países un tema y motivos de éxito probado, se sirven de conocidas obras europeas que, más que elaborar como mera imitación, se empeñan en adaptar mediante una reforma creativa ya que, buenos conocedores de las características de sus propias sociedades y del teatro, se ven ante la obligación de transformar el original de modo que tengan una mayor relación con las cosas del momento, logrando en sus versiones adaptadas con respecto a la pieza modelo obras casi originales. Podríamos incluso asegurar que Cañizares y Katsáitis en un principio se encomiendan a la labor de refundir o acomodar las obras de Racine y Lodovico respectivamente, sin ánimo de variarlas en demasía pero que, dadas las diferentes motivaciones así como discrepancias en el gusto dramático entre autores y naciones —o en el caso de Katsáitis entre épocas tan alejadas—, se vieron obligados a desfiguradas, conscientes de que de esta manera serían de mayor agrado para el público.

Será en aquellos puntos en que divergen con respecto a las obras originales en donde nos detendremos para analizar los mecanismos de adaptación que desarrollaron en su dramaturgia, además de las ideas, sensibilidad y valores, tanto éticos como estéticos o sociológicos que la impulsaron.

Lo que primeramente llama la atención es el tratamiento que ambos autores hacen de la tragedia. Parten de la clara intención de escribir acción trágica, y así lo manifiestan ellos mismos. Cañizares edita su obra bajo la denominación de tragedia, dato de relevante importancia dado que desde la época de Lope se solía utilizar la denominación de «comedia» para cualquier tipo de obra dramática. En los últimos versos especifica la intención de que su creación «se ha escrito para mostrar las Comedias [entiéndase: tragedias] según el Francés estilo»¹³. Katsáitis, por su parte, utiliza esta caracterización cada vez que se refiere a su creación, tal como especifica en el prólogo «να πάρετε ξεφάντωση ὅς τούτη τὴν τραγῆδία»¹⁴ y en varias partes de su epílogo, «διὰ να ἀγροικήσετε Ἑλλήνων τραγῆδία»¹⁵ y «ἡ τραγῆδία ἐτέλειωσε κι ἄλλο δὲν ἀνιμένει»¹⁶, así como en la nota a los lectores

¹³ Cf. Joseph de Cañizares, *El sacrificio de Efigenia. De cinco jornadas...* op. cit., p. 30.

¹⁴ «para disfrutar de esta tragedia», cf. E. ΚΡΙΑΡΑ, *Κατσαίτης, Ιφιγένεια...*, op. cit., Prólogo, v. 107, p. 12.

¹⁵ «para oír una tragedia de griegos», *ibidem*, Epílogo, vv. 4-6, p. 115.

¹⁶ «Ha terminado la tragedia y nada más resta», *ibidem*, v. 41, p. 116.





«καὶ ξεύρετε πολλὰ καλὰ ὅλη τὴν ἱστορία / ἐτούτῃ τσ' Ἰφιγένειας πῶκαμα τραγεδία»¹⁷. En efecto, la idea de tragedia dista ya en estos momentos de la visión «clásica» que la dramática clasicista imponía, obedece sin duda a un espíritu imperante ya diferente, y por ello adquiere otras dimensiones estéticas y culturales. Las tragedias de nuestros autores se convierten en una mezcla de géneros y formas tradicionales del teatro de la época. Ambos se mueven entre la dramaturgia clasicista y las formas más libres del teatro popular. Así, si bien Katsaítis en su lengua y técnica dramática sigue el modelo del teatro cretense¹⁸, el final de su obra no obstante, con sus once nuevos personajes, resulta un claro exponente de la influencia del teatro popular italiano, esto es, de la comedia del arte¹⁹. Por su parte Cañizares, en su intención de seguir el estilo francés adopta la estructura clasicista de éste al dividir la obra en cinco actos en lugar de utilizar la fórmula tripartita tan acostumbrada en los corrales del teatro español de entonces, ideando una trama más simple y mucho más breve²⁰, si bien en los demás aspectos sigue bajo la influencia del teatro del Siglo de Oro, concretamente, del teatro popular de estos principios del XVIII: la comedia de capa y espada, de figurón, de magia²¹.

Así pues, ya sea por capricho, por incapacidad de los propios autores o debido a la época, su acercamiento a la tragedia es mucho más libre. La estructura es menos rigurosa y se observa un relajamiento en el seguimiento de las tres unidades, no siempre se guarda el estilo grave correspondiente al poema trágico, falta consistencia en algunos de sus caracteres, etc. Tal vez lo que mejor da muestra de ello es el final extravagante de sus obras, que acaso pudo alborotar al público de su tiempo ya que en lugar del sacrificio esperado, el desenlace final lo constituirán bodas. Katsaítis, desvinculándose del original italiano, innova totalmente al final haciendo casar a Ifigenia con Aquiles y añadiendo asimismo tres actos cómicos en los que se desarrollan los preparativos de la boda²². En Cañizares, a su vez, no habrá una sino dos bodas; si bien mantiene el himeneo entre Ifigenia y Aquiles tal como aparece en la obra de Racine, además hace que Ulises pida la mano de *Irifile*. En el original francés *Ériphile*, hija secreta de Helena y Teseo²³, muere en lugar de

¹⁷ «Υ conocéis muy bien toda la historia/ de esta Ifigenia que he hecho tragedia», *ibidem*, Nota a los lectores, vv. 4-5, p. 117.

¹⁸ Acerca de este periodo del teatro neohelénico se puede consultar en español el monográfico de la revista *Πιο κοντά στην Ελλάδα/Más cerca de Grecia* 11 (1996), donde asimismo encontramos una amplia variedad de fragmentos traducidos.

¹⁹ Vid. Θ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ, «Η παρουσία της *Commedia dell'Arte* στο Εφτανησιακό Θέατρο. Η περίπτωση της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαίτη», en su libro *Νεοελληνικό Θέατρο...*, *op. cit.*, pp. 27-41 y W. PUCHNER, *Μελετήματα θεάτρου...*, *op. cit.*, 261-320.

²⁰ Eugenio HARTZENBUSCH, «Racine y Cañizares», *La Ilustración* VIII (1856), p. 62.

²¹ Vid., Julio CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

²² De los 1110 versos que conforman el quinto y último acto, 726 pertenecen a estas escenas burlescas.

²³ En efecto, una variante de la leyenda de Ifigenia la convierte en hija de Helena, concebida de Teseo tras raptarla antes de su matrimonio, quien la confió clandestinamente a su hermana Clitemnestra para que la criara, cf. P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona,



Ifigenia, pues Racine introduce este nuevo personaje en su obra para variar el desenlace final pero sin ánimo de evitar la injustificada sed de sangre humana de los dioses.

Este cambio en el final de las tragedias obedece asimismo a un deseo por parte de los poetas de poner de relieve la justicia divina, no tanto la procedente del ambiente pagano de los antiguos dioses, sin duda ajena a sus contemporáneos, sino la de un ambiente propiamente cristiano alejado ya de la idolatría de la fábula mitológica. Katsáitis no duda en utilizar referencias y elementos eclesiásticos para describir los momentos de la inmolación y así contemplamos cómo Ifigenia aceptará dirigirse a la «santa mesa» para ofrecerse en sacrificio²⁴, lo que finalmente no sucederá gracias a un milagro de la providencia que ἀδικία δὲν θέλει²⁵. Esa misma disposición cristiana es la que, especialmente en las últimas escenas, las cómicas, lo lleva a ridiculizar la figura del adivino Calcante (Χαλκίας²⁶), haciéndolo culpable de todas las desgracias, en un claro intento por prevenir sobre las falsas supersticiones, para lo cual no dista de ejercer una dura crítica hacia las artes adivinatorias y la ignorancia de los que las siguen. Cañizares, reflejando asimismo la sensibilidad de su público, nos muestra una diosa que conmovida por la fuerza del amor no puede más que rendirse ante él. La figura piadosa de la divinidad que premia el sentimiento noble. De este modo, interviene Diana por medio del *deus ex machina* para aportar la solución a la trama y, partiendo como el implacable destino de la doncella, logra convertirse en propiciadora de las aspiraciones eróticas de los protagonistas, auténtica fuerza motriz del drama: «mi Deidad se obligó de un afecto/ tan noble y tan fino,/ que aun la propia que trata esquivanzas/ oy premia cariños. [...] pues en vez de holocausto de/ sangre,/ de afectos le admito»²⁷.

Pero aquí hemos de detenernos para observar cómo, en efecto, estos sentimientos nobles y elevados son interpretados de diferente modo por los dos autores. Katsáitis, haciendo que la decisión de Ifigenia sea movida por razones patrióticas —por el bien de la nación griega—, desarrolla una conciencia nacionalista que se

Paidós, 1991, p. 285. En esta versión se inspirará Racine para crear su personaje de Erifila, cf. *Racine, Théâtre complet II, op. cit.*, p. 202 y 540, n. 5. No obstante, Cañizares obvia este aspecto en su recreación y presenta a «Irifile» como «infanta de Lesbos», capturada por Aquiles de su isla natal y enviada a Ifigenia para servirle, personaje que aumentará el enredo provocando momentos de celos y malentendidos, y que conformará finalmente la dama de la segunda pareja de la intriga.

²⁴ «Ἀμέτε με στήν τράπεζα λοιπὸν εἰς τὴν ἀγία», (V acto, 2ª escena, v. 117), cf. E. ΚΡΙΑΡΑ, *Κατσαίτης, Φιγένηα... op. cit.*, p. 84.

²⁵ V acto, 3ª escena, vv. 421 y ss., *ibidem*, p. 88.

²⁶ Llama la atención el que el escritor griego, sin duda influenciado por el original del que se inspira, utilice no obstante calcos italianizantes incluso para aquellos nombres de fuerte raigambre helena, encontrándonos Χαλκίας por Χάλκας o incluso Τρόγια en lugar de Τροία entre otros muchos. Sobre los usos idiomáticos en esta obra *vid.* la introducción a la edición de E. ΚΡΙΑΡΑ, *Κατσαίτης, Φιγένηα... op. cit.*, pp. κε´´ y ss. Asimismo diremos que, a su vez, el español Cañizares cambia algunos nombres en los personajes de su drama: el adivino Calcantes aparece como Argante, Erifila como Irifile.

²⁷ Cf. Joseph de Cañizares, *El sacrificio de Efigenia. De cinco jornadas... op. cit.*, p. 29.



encuentra entre las primeras dentro del teatro neohelénico. Existe un didacticismo patriótico que se relaciona directamente con la situación actual de sus paisanos, el problema de los turcos en el territorio helénico que pronto podrá llegar hasta ellos, por eso el poeta se siente en la obligación de prevenirlos sobre este riesgo y de expresar que los sacrificios que se esperan no obedecen ya a un deseo divino, sino a la necesidad de la patria, aportando a este drama un intencionado eco patriótico²⁸.

Cañizares, por el contrario, considera más adecuado alterar este final trágico en pos en efecto de un gran amor, pero no el amor a la patria sino el amor galán tan del gusto de los teatros de la época. En la versión española Ifigenia se entrega voluntaria al sacrificio no por el honor de Grecia, sino porque su enamorado Aquiles pueda lograr en Troya la fama anunciada, convirtiéndose más bien en una fábula dramático-heroica: «no por el honor de Grecia,/ pues lastima no he debido/ mas que à uno solo, por quien/ la muerte que espero, admito;/ este es Aquiles, ò Griegos»²⁹. Cañizares en su afán de actualizar aún más el drama cargándolo con los sentimientos de la época nubla ligeramente el verdadero significado, la ideología de la obra originaria, de modo que aquello que en un principio originó el dilema entre la divinidad y las leyes humanas, adopta la forma de una simple cuestión de honor y amoríos.

Como hemos podido comprobar, la intencionalidad del drama en ambos autores es diferente al de los originales y por consiguiente también su estilo. En efecto, los personajes de Cañizares no hablan como griegos, no guardan sus usos y costumbres, se comportan como españoles en tanto que reflejan el sentir de la época y los valores e ideas de la sociedad contemporánea del dramaturgo. La visión de la mujer española, con su talante ciertamente más liberal, es patente cuando Ifigenia desplanta a Ulises con bastante desenfado si consideramos que se trata de una doncella de estirpe real, o cuando en boca de Clitemnestra el autor expresa la opinión del libre albedrío de la mujer para elegir esposo. Los héroes, sin duda, se asemejan a los galanes de la escena española, así comprendemos a este Aquiles que siente celos y riñe con su amada, a un Ulises que se convierte en su competidor por el amor de Ifigenia. Pero, en verdad, donde más se subraya el carácter español es en la figura de los sirvientes que, introducidos sin duda como contrapunto cómico, hablan en muchas ocasiones como verdaderos vecinos de la villa de Madrid, con diálogos llenos de anacronismos y expresiones populares, en un tono que de familiar a veces llega a grosero y que horrorizaría a cualquier purista de la tragedia. Cañizares enfoca de este modo la problemática de la fábula mítica hacia el proble-

²⁸ El propio Katsáitis, alistado en la Armada veneciana, tomó parte activa en los enfrentamientos entre venecianos y turcos (1684-1699), guerra en donde la Serenísima obtuvo la victoria y pudo seguir ostentando sus posesiones en las islas jónicas y en el Peloponeso. Cuando posteriormente estalla un nuevo enfrentamiento entre estas dos naciones, Katsáitis fue hecho prisionero (1715) y llevado a la isla de Creta para ser vendido como esclavo, cf. ΣΠ. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟ, Πέτρος Κατσαίτης, *Ιφιγένεια ... op. cit.*, p. 10*.

²⁹ *Ibidem*, p. 28.

ma del honor, pero esta vez con la alteración consiguiente al espíritu de galantería dominante en la escena española de aquella época.

Asimismo, Katsáftis desarrolla entre sus líneas ideas ciertamente modernas para ser expresadas por estos personajes heroicos. Claros ejemplos encontramos en los versos del extenso prólogo, íntegramente sacado de su propia pluma, en donde el poeta se siente más libre a la hora de expresar sus opiniones. Así, por ejemplo, no duda en poner en entredicho el significado del código del honor en cuanto a los convencionalismos que lo sustentan y las imposiciones sociales que de éste derivan, entendidas éstas ya de forma diferente por las masas populares a las que se dirigía pues, sin duda, entre sus compatriotas empieza a tener un sentido más urbano, donde ya la noción ideal y objetiva del honor se diferenciaba de los «casos de la honra»; con un eco de misogenia nos habla de la mujer y su injusta consecuencia en el honor familiar, incluso llega a poner en tela de juicio las causas de la guerra troyana tratando el suceso en principio como si de problema familiar, más que patriótico, se tratase.

Característica principal en estos autores es el tono popular que han querido imprimir a sus obras y para lo cual no distan de desfigurar el carácter serio y grave de la tragedia, pues sabiendo que el público desea también momentos de regocijo buscan ofrecer un tono ligero y agradable. Esto queda patente, como hemos venido refiriendo, en la incorporación de nuevos personajes ajenos a la versión original, en los nuevos tratamientos e incluso las variaciones del relato tradicional, en la innovación del final feliz de las tragedias; pero también en la lengua y la versificación (Katsáftis utiliza el metro popular decapentasilabo y la lengua demótica; Cañizares por su parte, escribe en versos fáciles y nunca sublime ni limado en la frase), en el tono a veces demasiado familiar de los diálogos (Katsáftis en el monólogo de Ulises, II acto, escena 1ª, casi en una conversación con el público, acusa a las mujeres con un lenguaje poco sublime; Cañizares lo consigue preferentemente en los diálogos de los graciosos que introduce en la trama como técnica de contrapunto).

Estos autores, siguiendo de forma intuitiva el concepto de teatro como arte para el pueblo, sienten la necesidad de aunar lo culto y lo popular, la originalidad y la tradición, los valores individuales y los colectivos. El tema dramático, independientemente de que sea mitológico, está pensado y sentido desde el hoy y para ese hoy, lo que los convierte en intérpretes de la colectividad. Una colectividad que busca en el espectáculo diversión y disfrute; un público que acaso ha perdido el sentido de lo trágico, de lo verdaderamente dramático y, menos preocupado por la licitud de la fábula mitológica, se entretiene preferentemente en el desarrollo y desenlace del mito más que en el mito en sí. Un mito que si bien es respetado en esencia, siendo el que genera la trama de la obra, se sigue con fidelidad tan sólo en sus aspectos básicos más relevantes, por lo que es perceptible de nuevos tratamientos, de incorporar personajes ajenos a la versión original y de leves variaciones respecto al relato tradicional, innovaciones que buscan una mayor efectividad desde el punto de vista dramático.

En definitiva, tenemos dos obras en las que sus autores, sin duda fuertemente influenciados por la tradición nacional, con la intención de adecuar la lite-



ratura foránea bajo sus propias convicciones artísticas deudoras del momento histórico y social, logran contribuir decisivamente al desarrollo de sus literaturas locales. Ciertamente Racine y Lodovico, siguiendo muy de cerca los pasos de Eurípides, dieron a luz obras importantes, pero muchísimo de lo bueno de éstas pertenece exclusivamente al ingenio de Eurípides. Katsáitis, dramaturgo noble, y Cañizares, poeta cómico de segunda línea, precisando apartarse de sus originales porque el gusto clásico no era el mismo, produjeron sin embargo obras en las que encontramos ciertos rasgos de interés así como atractivo en la trama y los caracteres, lo cual no desmerece en importancia, pues lo bueno o mediano que hay en sus creaciones se debe a ellos mismos, es propio, es puramente local, es decir, español y neohelénico.

